唐代古琴演奏美學及音樂思想研究

作者：[illegible]
出版發行：行政院文化建設委員會
出版時間：中華民國八十二年十一月

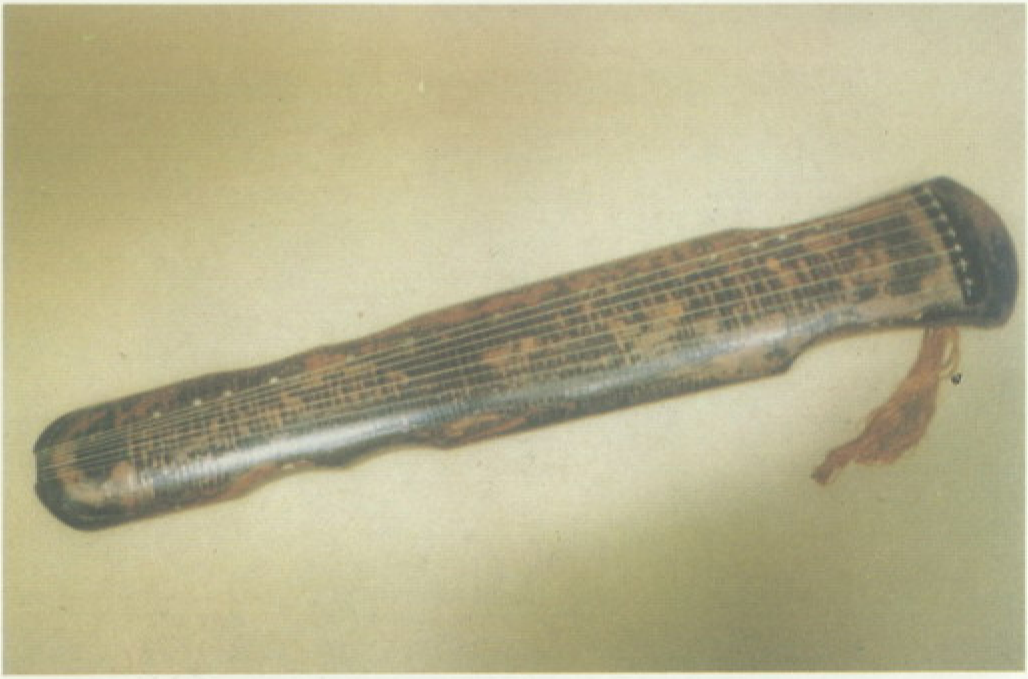
唐代古琴演奏美學及音樂思想研究

作者：李祥霆
出版發行：行政院文化建設委員會
出版時間：中華民國八十二年十一月

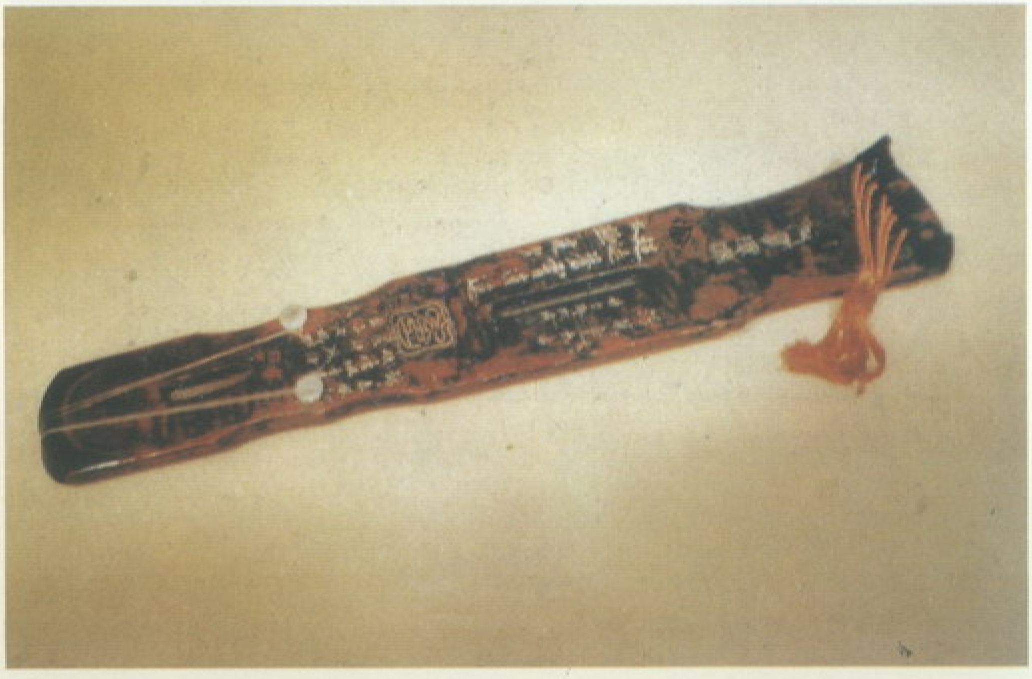


乾隆皇帝御用唐琴—— 萬壑松濤

圖五



唐琴—— 九霄環佩（正面）



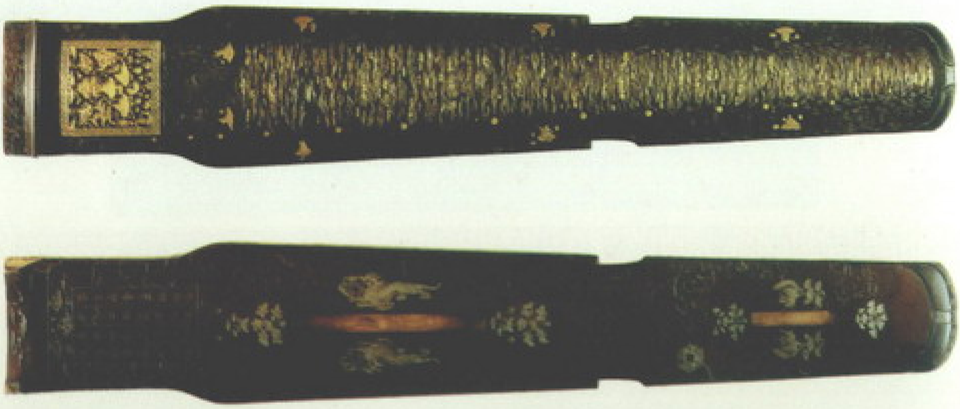
唐琴—— 九霄環佩（背面）
北京故宮博物院收藏

圖一



台北故宮博物院收藏之乾隆皇帝御用唐琴—— 萬壑松濤

圖二



日本正倉院寶物　金銀平文琴　唐時代·開元 23 年(735)

唐代古琴演奏美学及音乐思想研究



五代琴阮合奏圖（五代周文矩《宮中圖》局部摹本）

作者:李祥霆

序（一）

在我国的音乐史料中，有关於乐器方面的文献为数甚多，其中又以古琴音乐的史料最为突出。这是因为古琴是文人雅士的乐器，有独特的文化背景和高雅的音乐型态，与「士无故不撤琴瑟」的文风乐教息息相关。

汉代蔡邕在其所著「琴操」中说:「昔伏羲氏作琴，所以御邪僻，防心淫，以修身理性，反其天真也」。是故我国自古就把琴视为表徵道德的乐器，用以陶冶性情，移风易俗，进而「通神明之德，合天地之和」。在历代长期不断的传扬发展过程中，有关琴史、琴谱的搜集整理，琴弦、琴律的改革考究，以及具有历史价值的古琴发现保存，成果辉煌，使古琴的艺术生命绵延不绝、源远流长。

李祥霆先生,是我国著名的琴学家,在古琴演奏和学术研究方面，均有其独特造诣。民国七十九年（西元一九九 O 年）自英国返台，向本会提出「唐代古琴演奏美学及音乐思想研究」一文之撰写计画，次年五月签约撰稿，越年四月底完成。李先生在本文中所叙唐代古琴演奏美学及音乐思想的阐发，见解卓越，有独到之处，深具琴学研究参考价值；所选与古琴有关的诗词文章，内蕴繁茂，丰硕可观，除富有珍贵的文学价值外，兼含音乐、哲学、思想、情趣的寄寓，无不言外有音，美不胜收。学者诵读之余，启发必多，在此谨向李先生申致敬意与贺忱。

行政院文化建设委员会主任委员　　申学庸

序（二）

中华民族五千多年的文明史有难以胜数的伟大成果，古琴艺术则是其中尚未被人们充份认识的宝贵的一项。古琴艺术产生至今已三千年左右，是人类文化中唯一活着的最古老的艺术。这一古老的艺术有着丰富的很高水准的古代音乐作品、美学文献，以及精美的古代乐器保留到今天。这些在世界文化遗产中都是无与伦比的。

唐代是中国古代社会全面发展的辉煌时期，是中国古代文化高峰，而古琴艺术是突出的部分。琴曲之王「广陵散」完成於此时，今天所见的经典之作「幽兰」谱的写本抄於此时。名曲「梅花三弄」作於此时；周详的记谱法产生於此时并且沿用到今天。现存於世的精美绝伦的唐代制做的古琴「九霄环佩」「飞泉」「玉玲陇」「春雷」「万壑松涛」仍发出绝妙的声韵。而古琴演奏美学和音乐思想亦有着精譬深刻的观点。

历来以琴、棋、书、画称为文房四艺，而琴居其首。但是现在有关唐代文化著述多着眼於文学和美术。在有关中国古代音乐的著述中也少论及唐代古琴演奏美学和音乐思想。因此唐代古琴演奏美学和音乐思想的研究是一个很为重要的课题。笔者於一九九一年五月开始了唐代古琴演奏美学及音乐思想研究。

为了对唐代古琴艺术研究的准确性，除直接采取唐代文献，包括诗、词、文及琴谱「幽兰」之外，仅是采用了最接近唐代的有关材料四种：宋人朱长文的「琴史」、後晋修撰的「旧唐书」、宋代修撰的「新唐书」以及明代宁王朱权编纂的「神奇秘谱」中的琴曲「广陵散」谱。「旧唐书」去唐最近，「新唐书」是宋代所修正史，去唐未远，皆应可以凭信。朱长文生於一〇三八年卒於一〇九八年，与「新唐书」修撰年代的一〇四四至一〇六〇年同期。而且朱长文家藏书二万卷，十九岁得中进士後，因伤脚，居家二十年，读书著述，成就甚多。其後曾任秘书省枢密院编修等职。他著「琴史」专在记琴人之事，其可信程度当与正史同。朱权为朱元璋之子，封为藩王，又酷好古琴。以其心之切，其位之贵，寻求得古代皇家秘谱完全可能。而且他记述「广陵散」谱流传之脉胳清楚肯定，当也有所据，亦可凭信。

为尽可能正确认识唐代古琴艺术，取材宁可过苛而不敢稍宽。所幸者，唐代文化果然不愧为中国文化高峰、诗歌王国。「全唐诗」四万八千多首中与古琴有关者，竟寻得多达一千零七十多首。此外寻得与古琴有关的词十六阕，文三十六篇。所包函的内容极为丰富而广泛。一些著名诗人写出为数可观的有关古琴的诗篇，其中二十一位写有十三篇以上。伟大诗人李白所写最多，达四十四首。白居易次之，有三十三首。诗圣杜甫也有十六首之多。

经过一年的研究，对唐代古琴演奏美学和音乐思想形成的总体认识，在演奏美学方面概括出十三象：一日雄、二日骤、三日急、四日亮、五日粲、六日奇、七日广、八日切、九日清、十日淡、十一日和、十二日恬、十三日慢。在古琴音乐思想方面基本分为两种，一为艺术琴，一为文人琴。在文人琴的音乐思想中，归纳为七类：一欣然类、二深情类、三清高类、四旷逸类、五艺术类、六圣贤类、七仙家类。

本书所提出的研究命题虽然已进行完毕，但对唐代古琴艺术的研究和认识，还有待进一步深入。笔者在此对行政院文化建设委员会的鼎力支持，对郭前主任委员为藩　、余处长玉照、周顾问维屏、利专门委员明勋、游素凰小姐的关心和协助，表示最诚挚的谢意，同时希望得到上述各位及海内外琴入学者的指正。

李祥霆一九九二年四月二十五日於伦敦琴窗

气象万千的唐代古琴演奏艺术

演奏美学是音乐思想的体现，它所达成的音乐实际乃更深入影响演奏者和欣赏者的感觉与思想。唐代诗、词、文及其它文献中有关古琴的作品，在古琴演奏美学方面有着生动而丰富的反映。可以令我们有一个广阔而深入的认识。迄今为止，关於古琴演奏美学，成为独立篇章之系统理论的，唯有清人徐青山「溪山琴况」十四则。此外只是散见於一些琴谱中的叙述而已。因之此命题尤需关注。

总观已得到的唐代有关古琴文献材料，可以发现唐人在古琴演奏美学方面虽然没有形成一篇独立著述，但在这些文献对古琴的表述中，已经甚为明确而具体。现在可以归纳出十三题，试名之为「琴声十三象」。一曰雄、二曰骤、三曰急、四曰亮、五曰粲、六曰奇、七曰广、八曰切、九曰清、十曰淡、十一曰和、十二曰恬、十三曰慢。这十三象可以解之为十三种现象，也可以解之为十三种类型。但不只是外表现象，而是艺术内涵的表现与传达。薛易简有「琴诀」一篇，提出琴有七种可以达到的艺术境界，同时它也是对古琴演奏艺术的七种要求。可以说是现存最早的古琴演奏美学理论。他所提的是原则式的概念，可惜没有像「溪山琴况」那样作进一步的解说或论述。他又提出弹琴有「七病」，是直接从演奏实际中提出的法则。在唐代一些琴家的传略中尚保存一些他们的演奏美学材料，放在「琴声十三象」之外加以综述。

一、琴声十三象

（一）雄

沈佺期的琴曲歌辞「霹雳引」是以琴曲「霹雳引」为题来写「霹雳引」之曲的一首诗。是「雄」象的出处。也是「雄」象的生动而鲜明的具体写照。「全唐诗」中沈佺期略传中记写着:

沈佺期字云卿，善属文尤长七言之作，擢造士及第召拜起居郎。建安後讫江左，诗律屡变。至沈约、庾信以音韵相婉附、属对精密。及佺期与宋之问尤加靡丽。学者宗之号为沈宋。从此略传可以看出沈氏在唐诗中的艺术地位。他的「霹雳引」记写古琴艺术，甚有价值。

霹雳引

岁七月火伏而金生，客有鼓琴於门者奏霹雳之商声。始戛羽以騞砉扣宫而砰聆。电耀耀兮龙跃，雷阗阗兮雨冥。气呜哈以会雅，态欺

翕以横生，有如驱千旗、制五兵、截荒虺、斩长鲸。孰与广陵比，意别鹤俦精而已。俾我雄子魄动，毅夫发立。怀恩不浅，武义双辑。视胡若芥，剪羯如拾，岂徒慨慷中备筵。群娱之翕习哉。

诗的第二句琴字在「全唐诗」中误为「瑟」字，在此纠正。此诗是以琴曲名为题所作之辞，并非抚琴而歌所用。乃是听者有感而发之作。故而可以客观写出琴客所奏「霹雳引」给予听者的音乐印象及情绪感染。诗中将「霹雳引」演奏所产生巨大的震撼力与「广陵散」相比。以他所记写的感受看，与「广陵散」的气势不相上下。诗当然常用夸张手法，但沈氏为诗并非凭空设想主观臆造。唐代诗人作诗亦承前人传统，有据而为，有感而发。除非题明为仙为梦，总是以题为中心的实写，尤其观画观舞听乐，於事皆不虚构。沈氏「霹雳引」更明确写出「客有鼓琴於门者，奏霹雳之商声」定是实写其事。诗的首句还写有「岁七月」的时间，只有实写才需如此。诗中所记是沈佺期听琴客演奏的感受，使诗人惊叹者必有令其惊叹之实。「雄子魄动」是琴演奏具雄伟之气，其曲有雷电交加风雨相会，驱旗挥剑之势，而令听者生发立之感。用诗的语言而有写实感的笔墨，令人可以看到这位琴客以「雄为他演奏的主旨，而为诗人所感。

李季兰名冶，是一位女道士。她写的「三峡流泉」一诗也是以琴曲名为题目为内容的歌辞。诗中所写的三峡流泉」曲之雄也甚是撼人心魄:「巨石奔崖指下生，飞波走浪弦中起」。是琴的演奏中所展现的雄伟气势，亦是一个充分的「雄」字。水流的激湍喷涌，使诗人疑为「含风雷」，其琴气势磅礴，使诗人感之甚深。因而诗的起始即写到「玉琴弹出转寥复、直似当时梦裹听」。

韩愈是唐代诗文大家，为人所熟知者。他的诗中与琴有关者达十四首。其中专为古琴而作的「听颖师弹琴」是唐诗中有关古琴资料的突出篇章。更是古琴艺术的重要文献。这首诗所表现的古琴艺术气质、艺术魅力都有力的帮助我们认识唐代古琴艺术。

听颖师弹琴

昵昵儿女语，恩怨相尔汝。划然变轩昂，勇士赴敌场。浮云柳絮无根蒂，天地阔远随飞扬。喧啾百鸟群，忽见孤凤凰。跻攀分寸不可上，失势一落千丈强。嗟余有两耳，未省听丝篁。自闻颖师弹，起坐在一傍。推手遽止之，湿衣泪滂滂。颖乎尔诚能，无以冰炭置我肠。

此诗所写琴的气势、明指其一如勇士赴敌，而且是划然之变，更突出其勇而显其雄，确非寻常。此诗所写之雄与沈佺期「霹雳引」所写之雄相类，而更是以人之感情、人之行为相比。

孟郊也是唐代重要诗人，在他的「与二三友秋宵会话清上人院」写到饮酒弹琴时，云:「再鼓壮士怀」　壮士之情自然也是雄豪之气所禀。贾岛在唐代诗人中与孟郊一起有「郊寒岛瘦」之名。他的「听

乐山人弹【易水】」是唐人唯一明写「流水」之诗。据贾岛此诗可知「流水」气势之雄，正是洋洋乎之慨:「朱丝弦底燕泉急，燕将云孙白日弹。嬴氏归山陵已掘，声声犹带发冲冠」。贾岛由琴人为燕将之裔而想到当年荆轲刺秦之雄。是以感「流水之雄而想其复如壮士之雄，给予入的感情推动已不止是水之气势所在，而化为精神，与人之雄气相通。

韦庄也是唐代重要诗人，乾宁元年进士，授校书郎。在他所写的「赠峨嵋山弹琴李处士」中，不但记下一位飘然高傲的琴家、名人，而且写出弹有名曲「广陵散」。他的演奏艺术高超，令人惊心动魄:

峨嵋山下能琴客，似醉似狂人不测。 …壶中醉卧日月明，世上长游天地窄。晋朝叔夜旧相知，蜀郡文君小来识。…名卿名相尽知音，遇酒遇琴无间隔。…霓旌绛旆忽相寻，为我樽前横绿绮。一弹猛雨随手来，再弹白雪连天起，…广陵故事无人知，古人不说今人疑。诗人为琴家之艺术所震慑，感到如猛雨忽来，如白雪连天。都是由琴中之雄而联想到大自然之雄。诗中讲到「广陵散」当是实指李处士所弹之曲。韩愈在他的「听颖师弹琴」中，未明言所听的是「广陵散」，但是根据其诗所写的情绪、气势，尤其有「昵昵儿女语，恩怨相尔汝」之句，颇有聂政为父报仇而别姊之境。加之「勇士赴敌场」之语，更与「聂政刺韩王曲」相近，可以推断颖师所弹应即「广陵散」。而韩诗中仍有「浮云柳絮」之比，「百鸟」」孤凤」之比，与韦庄之诗用「猛雨忽来」「白雪连天」为比，甚为相似，以人心之雄与天地之雄相并相通。所以可知「雄」者乃琴之气、琴之情、琴之势。可在人，可在物，可在神，亦可在形。

因之，其鼓琴，如电耀龙跃，雷阗雨冥。又如飞波走浪，巨石奔崖。忽而白雪连天，忽而猛雨袭来。亦若驱骑策兵、勇士赴敌，截虺斩鲸，魄动发立。此乃雄者。

（二）骤

骤乃是强劲的情绪、激越的形象突然之展现。这种音乐艺术手法在今天许多音乐作品中使用，为演奏家精心处理和着意表现。常常是乐曲中的转折、突强突快以及忽起忽止。无名氏的「姜宣弹小胡笳」诗中记写琴家开匣置琴，忽然挥手，「骤击数声风雨迴」。显示出其强势出现之突然性。在韩愈「听颖师弹琴」中，呢呢之态划然而变轩昂之气。有时音乐徘徊，方「跻攀分寸不可上」之抑郁凝结，忽然如失足於云端，骤而「一落千丈强」。亦是突兀而令人惊悸之骤。

元稹之文「怒心鼓琴判」所记下之骤，亦明指其在人心所生之情中:

甲听乙鼓琴日：尔以怒心感者。乙告诽云：词云：粗厉之声。感

物而动，乐容以和。苟气志愤兴，则琴音猛起。倘精察之不昧，岂情况之可逃。况乎乙异和鸣，甲唯善听。克谐清响，将穷舞鹤之能。俄见杀声以属捕蝉之思。凭陵内积，趋数外形。

文中说「气志愤兴」而使得「琴音猛起」。此「猛」是为突然展现所使。下文之「俄见杀声」也是突然出现。这裏元稹引蔡邕闻邀他去会面的主人琴中有杀声而返，其後知是因弹琴见螳螂捕蝉而引发琴中之变的典故。此处元稹确信甲所指斥之乙琴之愤声猛起，因而断之不疑，而且判黜其职。按此文所记「乙异和鸣」可知乙之琴已脱离和平之气，而不能「克潜清响」，「穷鹤之态」。内心忽有「气志愤兴」令其琴音突变。是知唐人弹琴有此为内心所使的即兴之变化。此乙之骤或非正格，但元稹所引东汉蔡邕听琴有杀声之典，以说此乙之怒心形之於琴，而令琴音骤变，则属於唐人心中所认识之骤。元稹的思想在於琴应「克谐清响」、「平君子之心」，此不多论。但元稹之判，证明乙之琴诚有其指斥之骤

骤为突然之意。唐代著名琴家陈拙在论述演奏诸项中说:「亦有声正厉而骤止。」可见骤有时是突发，有时是突止，在於其突然之变。元稹所判罚的某乙弹琴粗厉之声，粗厉乃贬意所在。但陈拙又讲正厉而骤止之「厉」，表明在唐「厉声」也是琴之正格。这应是职业艺术家的准则，是艺术中自然存在的刚劲强烈的表情。

因之，其鼓琴，或琴音猛起，或划然而变。风雨忽生於指下，兵戈忽陈於弦中。正厉而骤止，方升而急落。若身躯坠於云端，似心神因惊而窒息。起伏动静在於瞬间，令人魂魄为之慑。此乃骤者。

（三）急

急者疾速也。历代琴人谈及古琴演奏，常含轻、重、疾、徐四项。唐诗言及琴时，只有急而未见疾，疾急同义，所以此象乃名之以「急」。

张乔，咸通中进士。在他的「听琴」诗中写到了「急」:

清月转瑶轸，弄中湘水寒。能令坐来客，不语自相看。静恐鬼神出，急疑风雨残，几时归岭峤，更遇洞庭弹。

诗中写琴静之极时令人凝神而惧。琴急之甚时又似有风雨交加。此处所用「残」字是「凶残」之「残」。可见诗人所感受的琴家演奏中的「急」何等强烈。

项斯的诗「送苗七求职」中写道:「独眠秋夜琴声急，未拜军城剑色高」。诗人有豪气，琴也与剑气相并。此琴声之急，一为琴家演奏所生，一为听者感受，是琴於人合。心中所有，琴亦具有。贾岛的诗「听乐山人弹【流水】第一句即「朱丝弦底燕泉急。」所写燕泉之急是在琴中表达出来，是诗人由琴中之急而感到燕泉之急。

梁涉，天宝朝司勳员外郎。在他的「对琴有杀声判」文中写道:

「朱弦促调，缘心应声。」提到「促」。「促调」者，急促的旋律，而不是短促之曲。文前之简短解题说：「甲鼓琴多杀声」可知因为「多杀声」其曲调才急促。反之，也因其急而感知其杀声。此文为说杀声，也引蔡邕赴邀闻琴有杀声而返之典。又说明唐代於琴仍认其能奏杀声。虽因疑僵弹琴人之心而加以反对，但却证明琴上可以具有如此表现。前述「雄」象时，引诗中以兵事军旅比兴，此处琴有杀声与之非常一致。韩皋之文「广陵散解」对「广陵散」的解释全在臆测，失於牵强附会。然而他写到此曲「哀愤躁蹙、惨痛迫胁」则是「广陵散」音乐实际所给于他的感觉。「躁蹙」乃是急促紧张，也是说明音乐中之急。至於陈拙有言「疾打之声，齐於破竹」，乃是在一个音上急促运指而产生的刚劲之声，以表现激越之情，是另一种含义所在。

骆宾王在唐代诗人中亦颇有名，而他的「讨武（明空）檄」更为人们所知。在他的「咏怀」诗中也写到「急」，但却有所不同：「悲调弦中急，穷愁醉裏宽。」「悲调」在急音中的表达，是情绪悲愤而令音乐急切，速度有突然的加快和密集音型的突然出现，长短时值，大差别的交错出现，则其中之悲而有愤了。这种悲愤之急调，在「广陵散」中有鲜明体现。因之急在急速之外，还有「急切」之「急」。赵耶利是唐代琴家中影响甚大者。他论琴中讲到「蜀声躁急，若激浪奔雷，亦一时之俊。」躁急而有激浪奔雷之势，是「急」之十分突出者。赵耶利以「蜀声」相称，可知其为蜀地常有之风格和气度，它并不只是某人某曲而已。

李颀是开元十三年进士，有诗「听董大弹胡笳声兼寄语弄房给事」写道：「言迟更速皆应手，将往复旋如有情」。也写到琴曲中的急缓之变换更替。既是音乐自身所具有的「急」，也在演奏者手上予以体现，是一而二、二而一。李白的诗：「月夜听卢子顺弹琴」中有「白雪乱纤手」句，写出琴曲「白雪」有急速之声见於琴人之手，飘忽舞动，是「急」之见演奏者之身。刘允济「咏琴」诗有相对应的两句：「巴人缓疏节，楚客弄繁丝」，以「繁丝」与「疏节」相对。这裹的「繁」不是指琴弦之多，而是音节的频密。是「急」的又一种表现。

陈拙字大巧，也是唐代重要的专业琴家。他在论及「操」、「弄」大曲的演奏处理布局时提出：「前缓後急者，妙曲之分布也。或中急而後缓者，节奏之停歇也。」这是音乐作品整体布局中各部份之间关系的安排。缓急有其相对性。即或慢曲，亦可於各部份之间见缓急，以求鲜明其音乐的变化，丰富其思想内容的表达，以加强其艺术感染力。

因之，其挥弦有时琴音流动，节拍快速，如风如雨，如飞泉激浪。有时指快音促而急切激越，则悲痛迫胁之情涌溢。又或大曲之奏如行云流水，舒卷收放，缓急相接。其运思微妙，气韵生动。此乃急者。

（四）亮

自古良琴高手皆尚金石之声。金即是钟，石即是磬。钟的声音，大者沈雄小者嘹亮。磬声清亮而润泽。所以唐人於琴，「亮」亦是一种重要之美。张瀛的诗「赠琴棋僧歌」赞禅师的琴声「弦中雅弄若铿金」。是以敲钟为喻赞其理想的音色。而琴之如此，可以「响长松而住秋雨」，音乐有如寒泉自指下流出。许潭的诗「重游飞泉观题故梁道士宿龙池」有句：「松叶正秋琴韵响」。音韵之响乃是琴音的明亮高昂，则更不仅有如击磬，也应是一若敲钟了。伍乔的诗：「僻居酬友人」则更明确写出「古琴带月音声亮」。月下之琴，声音明亮可以与月相呼应。无名氏的词：「步步高」中写道：「闲把瑶琴操」、「声韵高。」这裏所写的「高」并不是指音的高低，而是声音响亮、气韵明朗之意。

吕温在他的文章「送琴客摇兼济东归便道谒五号州序」中写琴人摆兼济之才德兼备而有颇高政声，并在琴亦有所表达：「发以雅琴、琅琅然若佩玉之有冲牙也。」正文又是琴音之如金声玉振。元稹的文「与街淮南石琴荐启」写琴声为「口响亮於五弦，应铿锵於六律」。铿锵之声发之於琴，自是谓其响亮。谢观的「琴瑟合奏赋」中也写道「一曲之金飙瑟瑟，再奏而玉堂清越。写断续於秋空，激寥亮於云中」则此处写「亮」已升腾入云，可见听者已被其音韵所慑服。司马承祯「素琴传」写及他精心自制的琴音韵奇佳，称其「琅琅锵锵，若球琳之并振焉」。是以击玉相喻，也是清亮之音。因之其鼓琴，声若敲钟击磬，而得金石之声。音韵嘹亮，琅琅锵锵。在秋空而入云，旁松针而带月、令金飙瑟（风日）（yi）玉堂清越。此乃亮者。

（五）粲

粲者明丽之意，或又可以说是琴音之甜美而有光彩者。李白的「琴赞」写道：「峄阳孤桐，石耸天骨，根老水泉，叶若霜月。断为绿绮，徽音粲发。秋月入松，万古奇绝。」

写出了琴音的明丽。可以说这是良琴的乐器音质，是演奏艺术的物质前题，是良琴之「粲」。柳识的「会琴记」写道「若然者，宁袭陶公真意，空拍而已，岂袭胡笳巧丽，异域悲声」。此文意在怀古人、崇清高。故陶渊明之无弦琴为其理想之境，而用以明「胡笳」一曲美妙而明丽之不可取。但同时却也告诉了我们「胡笳」中的艺术感染力正在其粲发的琴音之中。这是音乐作品中所体现出来的「粲」。司马承祯「素琴传」写道「诸弦和附，则采采粲粲，若云雪之轻飞焉。众音谐也，则喈喈噰噰，若鸾凤之清歌焉。」则是良琴於高手的演奏之下各弦相合，众音相溶，音色韵味美妙明丽，如云雪鸾凤漫舞清歌。是演奏艺术和精美的乐器相作用的极致者。

因之其鼓琴，妙音发於良材之弦，存於佳作之曲，应乎高手之指。

光彩明丽，一若云雪之轻飞而熠目，又如鸾凤之清歌而沁心。人琴俱优，心手相合，可得如此之美。此乃粲者。

（六）奇

奇是古琴演奏至妙时所产生的特别意境。超出常态令人有神奇难测之感。李白在他的「琴赞」中写到「秋风入松，万古奇绝」。是古琴的演奏艺术有奇境。风吹入松乃是常态。人感而以琴弹奏，音韵粲发，异於素往。此时心中所感之松已不是俗山之常松，心中所感之风已不是平日襟袖之和风。尤其此时之心，已因琴之奇韵而不是素往平凡之心。奇绝之境存於琴曲琴音，引发人的深心中超越时空的至妙之感。是极高的演奏艺术方可达到，亦需要欣赏者的精深理解，方可感到的化境。因而需以「奇」命之。舒元舆在他的「断琴志」中写到：备指一弄五声丛鸣。鸣中有灵峰横空、鸣泉出云。凤龙腾凌，鹤哀乌啼。松吟风悲。予聆之，初闻声入耳，觉毛骨耸擢，中见镜在眼，觉精爽冲动。终然睹化源寥寥，贯到心灵。则百骸七窍，仙仙而忘觉神。立寥廓，上洞见天地初气，驾肩太古，阔视区外。文中将琴之奇和心中之奇作了充分而生动的描写。琴音缤纷璀璨，忽若天外飞来之峰，又若万丈云端而落之泉，因之奇极。既如凤舞龙飞，又如鹤唳乌鸣，松风悲吟。而令听者之心激荡升腾，怀拥天地古今，皆是奇之至境。

　　岑参是唐代重要诗人之一，诗格甚为高峻。他有诗「秋夕听罗山人弹三峡流泉」中写道：「此曲弹未半，高堂若空山。」把人的精神引到远离塵嚣之境，已是甚奇，进而「幽引鬼神听」，有超越人寰而與鬼神相对之感。唐代有重要古琴大家薛易简的「琴诀」所讲的琴之善者「可以格鬼神」和此诗所写完全一致。僧皎然的诗「奉和裴使君清春夜南堂听陈山人弹白雪」中的「通幽鬼神骇，合道精鉴稀。变态风更入，含情月初归。」也写出了与鬼神相格的奇境奇气。

　因之其鼓琴，入化境而超常态者，五音丛鸣，令高堂忽若空山。或觉有灵峰横贯天外，或感似鸣泉落自云端。有如龙凤腾凌，鬼神惊骇。又或初闻悚悸，中感神爽，终觉天地之精气。琴家之手、琴家之心、听者之耳、听者之神，相溶而得。此乃奇者。

（七）广

　　「广」即弹琴之气质格调雍容阔大，宽远绵长。在人，内心的音乐感觉超出身躯之外，有居高临下豁然之势。在曲，气度稳健爽朗，不限於一琴之声一室之境。李白诗「听蜀僧睿弹琴」写道：

　　蜀僧抱绿绮，西下峨嵋峰，为我一挥手，如听万壑松。客心洗流水，余响入霜钟。不觉碧山暮，秋云暗几重。

　　蜀僧弹琴令李白之心生汹涌之松涛，澎湃於群山之间，是已超於

七弦之上，一室之内。再如韩愈的「上巳日燕太学听弹琴诗序」所说的「优游夷愉，广厚高明」。韩愈是听「南风」、「文王」之曲，「追三代之遗音」所得。李白是由万壑群松，长风振荡所得。在时间和空间的扩展中，其心神则相一致了。也正如元稹的「怒心鼓琴判」中所讲「凭陵内积、趋数外形」。从而可以达致如薛易简「琴诀」所提的「动人心而感神明」。伯牙子期以琴沟通心神，在於雄伟崇高之势，宽广动荡之气。唐人梁涉的「对琴有杀声判」引此典故，并强调它的峨峨、荡荡的广远之势。「朱弦促调，缘心应声。既峨峨以在山，亦荡荡而著水」，也承高山流水之峻伟广远。是其气度及意境之广所在。赵耶利说「吴声清婉，若长江广流，绵延徐逝，有国士风」更明确了琴之为乐，时亦有若长江流之广，而又似国士心之广的神凝气和闲雅悠远之风。

因之其鼓琴，气度精神宽远深厚，绵长阔大。成於心而形於声，发於七弦而充乎天地。既如山之峨峨，亦若水之荡荡。或在神而广厚高明，或在声而绵延浩淼。有时如听万壑之松，有时如亲国士之风，此乃广者。

（八）切

唐人诗文之中谈及琴心琴趣，时有涉及人与琴，琴与曲，奏者与听者的联系，其至佳者，可用「切」字，乃是真切、亲切、贴切之境。

李绅的词「一七令」写到:「抱琴对弹别鹤声，不得知音声不切。」是说如听琴者不能理解琴人所弹之曲，则弹琴之人也无法将琴曲的深意奏出。这虽然是在讲琴人对听者的心态，却又可知弹琴的至佳之心、至佳之境乃是与听琴之人沟通与共鸣，则可使琴音深切。至切之声则可感动知音。互为因果，觉而弥深。这里所言之「切」的实质，是琴人的真切深切感情源於对琴曲的理解和生之於至妙的演奏。司马承祯「素琴传」说:「琴之为声也，感在其中矣。」所以才能「伯牙鼓琴，钟子期听之，峨峨洋洋，山水之意。此琴导人之志也。有抚琴见螳螂捕蝉，蔡邕闻之知有杀音，此琴之显人之情也」。写出了琴人感受之真切，在琴上表达之贴切，听者感受而达到深切。也正如仲子陵在「五色琴弦赋」所写「至如必有所感，声成於文」又如裴公衍「听琴」诗写道「指下多情楚峡流」。则是其演奏深切的传达了琴曲之情、琴人之心。刘禹锡的「书居池上亭独吟」有「清琴入性灵」则把琴与心之密切相通鲜明的写了出来，因之在演奏方面，明确提出技巧发心中之思、曲中之思，其琴才可以切。虚中的诗「听轩辕先生琴」首句即是「诀妙与功精」。所以能达至「千古意分明」，而令「坐客神魂凝」，是技巧与意境的至切之关系，技巧之不可轻。因之姚崇的文「弹琴诫」中所讲到的「声感於琴」，亦心中之思由功精之指在琴上所得。

薛易简「琴诀」在陈述琴的种种艺术感染力之後写道:「志士弹之，声韵皆有所主也。」这是说每音每句都有根据，都有用意，而又要准确真切。如非志士，又属末流，则不能达至此境。或者会如陈康士「琴调自叙」所说「手达者，伤於流俗」。即手有技巧，但无意境及神情，只有音响而已。又或「声连者，患於直置」。即音乐的外形，节拍，音准已有，却无思想、无感情而平铺直叙。原因是只有模仿而无理解:「皆只师傅，不从心得。」李咸用的诗「水仙操」所言「有时声足意不足」也是指此，都是不切之琴。琴音之切者，如音色音质，也可见琴人个性，好似人的音容笑貌，天生各异，唐人已有精微之识。这也就是薛易简「琴诀」中所说「如指下妙音，亦出人性分，不可传也」。可见唐人古琴演奏艺术已达至境。

因之其鼓琴，诀妙功精之手，怀志有感之心，得以声韵皆有所主。不只手达、声达，亦至心达、意达，而性灵入於清琴。妙指多情、声足、意足。至深至切，以感动知音，此乃切者。

（九）清

「清」是琴趣中最多为人所谈的一项美。从演奏美学范筹来说，是在於音韵，音色、情调、气质的清远、清畅、清朗与清峻。既是指琴音之清，也是指人心之清。有时是心清而令音清，有时是音清而令心清。即如吴筠「听尹炼师弹琴」诗所写「众人乘其流、夫子达其源。在山峻峰峙、在水洪涛奔。都忘迩城阙，但觉清心魂。」尹炼师琴中有峰峙涛奔，令听者心魂为之清，是其音其情清而峻。是其音清而令心清。仲子陵的「五色琴弦赋」所写的「清音从内而发」乃是人心之清而令音清。

清远应是琴音明晰而细润。司马承祯「素琴传」记他所制之琴造毕,「於是施轸珥，调官商。叩其韵，远。」是纯指琴的音质而言。白居易的「夜琴」诗称「蜀琴木性实，楚丝音韵清」。也是指良琴佳弦，乐器自身音质之清。在他的「好听琴」中讲到「清畅堪销疾」，又是琴的清静而爽朗者。故而清畅之音可以如柳识「琴会记」所记的「清音向月」，又如李贺「听颖师琴歌」所写的「暗佩清臣敲水玉」所写的敲冰振水晶所琢成的玉佩，皆指发以清澈而明亮的声音。

琴曲之清是音乐的意境由演奏表达出来。白居易的诗「信意闲弹秋思时，调清声直韵疏迟。」(「弹秋思」) 是一种节拍慢音型疏而无「吟」、「猱」、「绰」、「注」的琴曲，使得其音乐及琴人之心皆在清远之境中元稹的「怒心鼓琴判」中写道「克谐清响，将穷舞鹤之态」是其清畅如鹤舞。司马承祯「素琴传」所写的「清」又如凤之歌，乃是清秀润泽而明晰之「清」。「众音谐也，喈喈噰噰，若鸾凤之清歌焉」，乃属清朗。唐人手抄的文字谱 「幽兰」第四拍的下准，泛音同声双

音的乐句，原注为「有仙声」。这段音乐明亮简洁，有如寒冰玉佩相触，十分清朗，是唐人琴中之「清」的宝贵实例。

因之其鼓琴、音韵简洁秀润，畅远峻朗，出於人心又沁人之心。有时爽朗悠远若鸾凤之歌，有时秀逸俊挺如敲冰玉、舞仙鹤，甚而峰峙涛奔。或清远，或清畅，或清润，或清峻。既在琴音，亦在琴曲，又在琴心，此乃清者。

（十）淡

淡是一种超乎现实，无意於人世间名利之心，在琴上的体现。音乐上应是曲调平缓疏简，不见表情。以今人的古琴指法讲，应无「吟」少「猱」，不用「绰」（向上滑至本音）、「注」(向下滑至本音)。「吟」是音的波动，「猱」是将长音分为较小节奏型，都有明显表情，故而应在淡之外。致「淡」之因素有二：一为心静，一为曲古。白居易「船夜援琴」诗写人心之静而令琴淡：

乌栖鱼不动，月照夜江深。身外都无事，舟中只有琴。七弦为益友，两耳是知音，心静即声淡，其问无古今。

夜月临江，孤舟独坐，似与尘世隔绝。心如止水，万籁俱寂，已不知古耶今耶。则自为自听之琴，信手闲弹，其声自是简漫无味。

琴曲之古代遗品中有致淡者，时曲中有古意者，也可致淡。唐代传世之古曲已经不多。蔡邕虽在东漢末年，去唐未远，然其五弄「游春」、「绿水」、「幽居」、「坐愁」、「秋思」已成为琴人所尚的高雅之曲。白居易甚爱的「秋思」应即此五弄之一。「秋思」应在萧肃冷清之境，方可令白居易享其淡。「淡」於「秋思」，也颇切题。白居易在「废琴诗」中写道：「丝桐合为琴，中有太古声。古声淡无味，不称今人情」。这里所写的「太古声」是指琴中之神韵，而不必专在太古之曲。因诗中明白写出丝桐合成之琴即有太古之声，以曲而言，新作亦可得太古之声。因而曲有太古之境，其声、其琴趣则可致淡。他在「夜琴」诗中讲到「调慢弹且缓，夜深十数声。入耳淡无味，惬心潜有情。」曲本已是慢曲，再缓缓弹出，又只有十数声而已，是必淡极了。既淡无味又写「有情」，乃并非琴曲有情，是白氏内心所生怀古之情，是超然物外之感。

王昌龄的诗「琴」写道：「孤桐秘虚鸣，朴素传幽真。仿佛弦指外，遂见初古人。」朴素无华亦琴之淡，故听者有神游太古，与天地初开之人相会的天真纯正之感。古人讲大音稀声，顾升在「瘱琴铭并序」中也说「稀声太古」。司空图的「诗品」二十四则中的「实境」列举听琴而谓：「遇之自天，冷然稀音」都说明了淡境在於音之简慢，甚而几乎没有人世之情。宋人朱长文「琴史」载白居易说：「蜀客姜发授【秋思】声甚淡」。「秋思」是白居易所最喜爱之曲。且此曲应即

是蔡邕所作五弄之一，并非远古之曲，是知近古之作中，亦可以淡境为其主旨。梁肃的「观石山人弹琴序」中又讲「故其曲高，其声全。味夫节奏，和而不流，淡而不厌。」「曲高」者乃谓其高雅，「声全」者谓其严整。且又通畅不浮，淡而入心，所以不厌。「味夫节奏」并非指其有味，而是琴人体察玩味其曲的音节，把握琴曲节奏。

因之其鼓琴，音节简洁，曲调朴素。弹者心静，琴上音稀。其趣在於天然之音声，而不在於人情之表达。以琴为友、不求知音。平缓无味以至浑然超脱之境，此乃淡者。

（十一）和

姚崇的「弹琴诫并序」中说:「琴者乐之和也，君子抚之以和人心。」又说「乐导至化，声感人情。故易俗以雅乐，和人以正声。乐有琴瑟，音有商徵。琴音能调天下以治、异而相应，以和为美。」可知「和」为优雅端庄从容适度之声，乃是可以静物平心之美。柳识「会琴记」中说「琴动人静，琴酣酒醒。清声向月，和气在堂。」所以可知「和」乃琴音、琴曲所达成的气氛，令人有和谐，和平之感而至其环境和平，其心神和谐。仲子陵的「五色琴弦赋」讲到「清音从内而发，和气由中而起」。是说「和」为精神活动，「和」为内心感觉，生之於正声，发之於深心，形之为琴曲，溶和彼此，谐调天人。後人所谓琴之为乐乃是「中和之音」「中正和平」「和平雅正」即与此同。司马承祯「素琴传」有云：琴音琴乐「其象法天地，其音谐律吕，导入神之和，感性情之正。」可知「和一乃心志之正，气息之平，而达於谐调世人与圣贤之心。

谢观的「琴瑟合奏赋」讲到的「静而各守，动而和矩。」是属於指法技巧上琴与弦谐调，当如後人所说的「指於弦和」。薛易简的「琴诀」所说「鼓琴之士气正，则听者易分。心乱神浊，则听者难辨矣。」即是说弹琴者必须内心清醒从容，是所谓「志静」。而明了所弹之曲，是所谓「气正」。这又是後人所说之音与意和了。

因之其鼓琴，典雅从容，感之於正声，发之於内心，应之以双手，出之以七弦。存古人之理想。欲其在厅堂而和谐人我之情，在天下而可以和平吏洽，溶通异类。於琴之音，则是「和气由中而起」,「志静气正」，音於意和。在琴之器，则是静而各守，动则和矩，指与弦和。平心静气以谐人、我、心、物。此乃和者。

（十二）恬

「恬」乃琴之泠然静美淡而有味者。自居易诗「清夜琴兴」中写道「是时心境闲，可以弹素琴。清泠由木性，恬澹随人心。心积和平气，木应正始音」。可知「恬」乃近淡，随闲适之心而生，应之於琴

而发正始之音。人在闲境，心通太古。此诗之尾说「响余群动息，」是有入在听琴。为人所听之琴，异於不为人弹之琴，异於免为人听，淡而无味之琴。在白居易的「好听琴」中写道「清畅堪销疾。恬和好养蒙。」则恬淡之外又有恬和，有悠远之趣在其中，可寄浑朴天然之情。他的「废琴」诗写道虽遭遗忘之久，一弹其音，仍冷然而有美声。恬为声泠然静美，可以随人心而养蒙。常建的「听琴秋夜赠寇尊师」中的「一指指应法，一声声爽神。」和卢仝的诗「听萧君姬人弹琴」中的「风梅花落轻扬扬，十指乾净声涓涓。」皆甚清泠爽畅而属於「恬」。仲子陵的「五色琴弦赋」一中又说「或向虚壑，或邻积水。影历历而分形，声泠泠而遇耳」。都属清畅甘美之「恬」。

因之其鼓琴，音随人心而发，应妙指而响。泠泠然涓涓然。其声静美，清而复爽和而复畅。飘然入耳，淡而有味。可以提神可以养蒙。此乃恬者。

（十三）慢

慢是音乐艺术表现的四大要素「强、弱、快、慢」之一。琴多慢曲，则「慢」於於古琴音乐尤为重要。「慢」之於琴，除曲调之速度范畴之外，更有意趣舒展韵味闲远之境。白居易的诗「江山对酒二首」其一写道:「酒助疎顽性，琴资缓慢情。」是以琴寄记他闲静之心。其「夜琴」诗文中写道「调慢弹且缓，夜深十数声」则把慢曲更放缓去弹，舒心展气，以至於「入耳淡无味」。是知慢乃淡的要素。慢未必淡，而淡则必慢。近人弹琴有以清微淡远自命者，而其琴演奏却在中速，则类缘木求鱼了。

白居易在其「弹秋思」中写道:

信意闲弹秋思时，调清声直韵疏迟。近来渐喜无人听，琴格高低心自知。

调清是谓旋律单纯、声直是更少起伏跳动，且无绰、注、吟，而少用猱。再以音节宽疏而慢弹，超然独处，排却世人之情而渐至无人能听。其慢是甚为重要条件。刘允济「咏琴」诗写道:「巴人缓疏节，楚客弄繁丝」。也是缓慢而至音节宽疏。此诗所说并非四川琴风在於疏缓，只是其时弹琴者蜀人而已，因下句所对之楚客之弹琴，也是一人而已。是在於道出其人之演奏。与赵耶利之「蜀声躁急」说并不抵触。无名氏的词「南乡子」写道「慢抚无弦一曲琴」亦言琴之慢，虽然诗中写为无弦之琴，亦是在於慢境中的从容，而存陶然之趣。

琴上之慢又在演奏时的运指。陈拙论琴时讲到「疾打之声，齐於破竹。缓挑之韵，穆若生风。」是慢而有力之法，乃取音饱满深厚之意。琴曲布局亦有缓急相衬、缓急相替中所达之妙境。即陈拙所言之「前缓後急者，妙曲之分布也。或中急而後缓者，节奏之停歇也。」

因之其鼓琴，或为慢曲，或以慢速演奏常曲。可以致淡，可以致清。平心舒气，宁神息虑。其极者则无心无味
，以求无人能赏。而布局精妙，急缓相依相衬。运指挥弦之慢而有力者，沉稳浑厚，穆若生风，此乃慢者。

总观十三象，唐人文献於「雄」、「急」、「清」、「淡」四种，最为丰富，於「骤」「亮」「奇」「和」四种最为鲜明。可见唐人於古琴演奏的美学要求、美学准则已有高度明晰的认识。唐人古琴艺术在演奏中所呈现的丰富、有光彩而又具深度的其四大主要审美观念「雄」「急」「清」「淡」，一方面体现了音乐的强弱快慢，另一方面亦含有浓、淡、刚、柔。「奇」「恬」则为古琴艺术独特面目所在。「亮」「粲」「广」「切」又是古琴艺术有生气，可以感人至深的美学体现。独「慢」谈及颇少。这应是「慢」常常不单纯存在，而是结合於清、淡、和、恬之中。可以说唐代古琴演奏美学在中国古代音乐文化中甚可珍视，甚可取法。它全面而有深度，远非後世的「清微淡远」四项可以相比。

二、诸家演奏美学之论

全唐文所载「琴诀」是唐代古琴艺术专文唯一传留至今者，是唐代极为重要的职业琴家薛易简的艺术心得。虽然宋人朱长文在其「琴史」中谓「琴诀」缺乏文彩，但却承认其立意堪取：「辞虽近俚，义有可采」。薛易简得为 「待诏」，是琴家可得的最高职位，乃是其艺术水准及影响所至。朱长文「琴史」载薛易简为翰林待诏在天宝间（公元七四二—七五六），而「全唐文」载薛易简为待诏在僖宗时（公元八七四—八八八）。相去颇远。不知「全唐文」所据何本，但显然未采「琴史」。然引文相同，可知此「琴诀」为古人所重而并非只存一种传本。宋「通志」、「通考」俱见著录，尤可凭信，亦知「琴诀」以琴学专著而为其收录。

薛易简自九岁学琴，开始甚早。是成为一个职业琴家的良好开端。十二岁已能三十曲，显示他艺术才能之高及进取之力。十八岁又加大曲十八首，更见其艺术成熟之早。其後更周游四方，苦心追求，竟可掌握三百四十曲之多。终至能以琴待诏翰林。薛易简并非文人，所以其「琴诀」文辞近俚。但这恰恰可以证明其古琴艺术之职业性、艺术性的一面，而并不只是文人的个人修养或兴之所至。

「琴诀」中有关於古琴艺术之论述，也有其本人学琴经历自叙。可称为「诀者」应是篇首所列七项琴之善者可以达致的境地。不只是因其为现存最早的古琴美学专论而可贵，也因其所达到的深度和有系统性而难得。可惜薛易简未进一步论述他所提出的古琴演奏美学观和其中已经体现的作为艺术家的古琴音乐思想。

「琴诀」提出的古琴可达到的七项艺术境界是:「可以观风教、可以摄心魂、可以辨喜怒，可以静神虑，可以壮胆勇，可以绝尘俗、可以格鬼神。」并指出「此琴之善者也」。我们可以称之为「七善」。这「七善」全面而深刻的概括了唐代古琴艺术要求。也可相信其时之古琴艺术已经达到了这一水准。“可以观风教」是说古琴艺术可以或已能或应该反映社会思想意识。「可以辨喜怒」是说古琴艺术能够也应该表达人的鲜明而生动的思想感情,可以也应该表现出琴曲中所俱有的内容。「可以摄心魂」则是说古琴艺术可以深深感动演奏者和听琴者。此项讲到了古琴艺术作为社会文化，其表达和接受两个方面的充份体现。观风教是社会的反映，辨喜怒是人心的反映。喜、怒是人们最基本的两大情感范围。以琴表达，与白居易的琴尚淡而无味以怀太古之美学观，是截然不同的。

薛易简列举他弹过之曲中有「凤游云」、「凤归林」「仙鹤舞」当属於喜气之曲。十七岁之後所学之曲未列其名，但他所弹遇之雄调三百大弄四十中，或应有「广陵散」「大梁吟」等类「怒曲」，因之才有喜怒之可辨。

「可以悦情思」是讲到了琴的娱乐作用。作为艺术没有任何一种不具有娱乐作用，没有那一种不允许有娱乐性。琴亦不能例外。琴曲有喜怒，喜者听之，自然有快乐感可以悦心神。怒曲听之，当然不会因生震怒，只是由曲中之怒而生激昂不平之感，和曲中的刚毅正直之气共鸣,是一种精神寄托与享受。听後的赞赏与满足之感而引发快慰，亦当是一种「悦情思」。

「可以静神虑」则是有如今日人们所希望的平息身心紧张状态，宁息追逐名利的烦恼和焦虑，亦即以清雅幽静之琴曲、清雅幽静之演奏，而求其神虑之静。「可以绝尘俗」是善琴者又一境界，亦琴之演奏崇高之品格。其中不止於清高闲雅幽静而足,不止在於神虑为之静。即使是胆勇之壮，喜怒之明，亦可在崇高之中，而如聂政之刺韩王，屈原之自沉。或如「凤求凰」「乌夜啼」，乃至王昭君之怨，牧犊子之哀，皆甚深切真挚，脱却尘垢慵俗之情。「可以壮胆勇」是鼓舞正直之心坚毅之志。比如岳飞之忠勇、苏武之节义，以及聂正刺韩王，荆轲别易水，对於人们都有振奋情绪，推动心神、令其感染之功。其琴之演奏，自必雄健强劲，浑厚有力。於骤、雄、急、奇中达成。“可以格鬼神」是谓古琴艺术感染力强，艺术表达鲜明而浓烈，艺术格调高尚，超凡脱俗，感人深极而可以动神鬼。同时也可以理解为琴境之悠远高旷，可以令人受其感染，而接近古人高尚情操及圣贤的仁爱之德。这也是演奏者的艺术准则、艺术途境和艺术目标。

薛易简所能的三百四十曲中并非都是佳作妙曲。故而他说:「善者存之，否者旋亦废去”可知他不泥古不盲从,「精研岁久」而定取

舍。正是一个有深度和高度修养的古琴家在其演奏艺术生涯中、重要课题中所完成者。薛易简於古琴演奏意识方面，也提出许多专业性观点和要求。他指出人们学琴常常只求曲多，「而多则不精一，以精为要。其实薛易简能三百四十曲，确是甚多。但他却只存善者并精研至妙。这是博而後深，完全不是「维务为多」，而是多中求精。薛易简说古之琴人，能二三弄便有不朽之名，乃是至精至妙，有独到风格面貌者。现代著名琴家查阜西先生中年之时被称为「查潇湘」，是以「潇湘水云」独步琴坛。现代另一位著名琴家吴景略先生曾被称为「吴渔樵」乃是於「渔樵问答」一曲至精至妙，以至於一九五七年溥雪斋先生以书画名家、北京古琴研究会会长之位，而专程赴天津的中央音乐学院向吴景略先生学习此曲。现代又一位著名琴家管平湖先生，以「流水」一曲名声早播。随後「广陵散」享誉天下，也是数曲学之精妙而令其名不朽。上述三位前辈皆精研入奥多曲，而其中代表者既可证其琴学又可传其高名。故一二曲之至精至妙，也是职业琴家心血所成。薛易筒是所亲历者而有此卓见。

易简论及弹琴应取之法如「甲肉相半、清利畅美」，「暗用其力，戒露於见。」也是现存的最早古琴演奏技法的直接论述。他在此明确提出音色要求及相应的演奏要领。他还指出「左右手於弦不可太高，亦不可低。”这太高太低至今仍是常见於弹琴者身上之病。至於「定神绝虑，情意专注」乃是要求弹琴者精神放松，思想集中，是很为重要之演奏原则，和今天的演奏要求完全一致。其「如对长者」，是要人们尊重艺术，慎对技巧，是弹琴者必须洛守的准则。薛易简於其琴之「七善」之外又提出「七病」:

夫弹琴之甚病有七：弹琴之时目睹於他，瞻顾左右，一也。摇身动首，二也。变色惭怍，开口怒目，三也。眼色疾遽，喘息粗悍，进退无度，形神支离，四也。不解用指，音韵杂乱，五也。调弦不切，听无真声，六也。调弄节奏或慢或急，任己去古，七也。

概括的提出了古琴演奏的基本要求，这些要求从观点到实际，以至於行文用语，在今天仍充满生命力，并且富於法则性。七病中所记之前两病，常是弹琴人为表现自己风度、技能，为引人注目而作的夸张动作，在今天亦时有所见。第三、四病是弹琴者精神紧张，以至不能控制自己，而令进退失去掌握，妨碍了演奏，使音乐零乱破碎。第五病是属於演奏方法错误，指法运用疏漏，使音色粗鄙旋律失误。第六病则是调弦未至精确便开始演奏，以至音多不准。这也是至今可见之现象。第七病则对於节奏和速度随主观而为的「任己」，脱离琴曲原本形象、思想和内容，其至曲解前人琴曲的内容和面目的「去古」，实在是严重的原则性问题。今天仍时有人弹琴只有自己趣味，而不顾琴曲之原本思想内容，将清微淡远或激昂慷慨加在任何风格、内容琴

曲之上，是犯了唐人早已指出的病了。

赵耶利是南北朝的陈人，经隋而入唐。「琴史」写他「能琴无双，当世贤达莫不高之」。可知他在初唐琴坛的崇高地位。「琴史」又说他「慕道自隐」。但既然能为当世贤达所敬重。必然趙耶利亦时与众贤达往还而以琴相交。又说他「尝以琴诲邑宰之子」，更为此专作琴谱两卷以赐。乃是既授琴又撰写教材。故应是一位职业琴家。因之其「慕道自隐」只是他并非心存国是而追求济时治世的文人。慕道则一如李白之以诗人而慕道，乃是琴家之慕道。 赵耶利自述他的艺术道路，是少年时期开始的「弱年颖悟、艺业多通」。且「琴道方乎马蔡。」我们知道司马相如和蔡邕之琴在於其音乐艺术。蔡邕「琴操」所录琴曲为圣贤颂德者有之，但为艺术传情者尤多。蔡邕「琴操」所录之「聂政刺韩王曲」当即唐而至今的「广陵散」、以及「别鹤操」「雉朝飞」「公无渡河」等，皆为感情深切的一类民间故事的琴曲，是音乐艺术作品。蔡邕自己所作的五弄「游春」、「缘水」、「幽居」、「坐愁」、「秋思」也是个人心情所寄托。既非济时治世，亦非修身养性。司马相如虽是文人而非职业琴师，但他以琴动文君之心，为後世不忘而称道不绝，也主要在於其琴以艺术传情而感人。故而赵耶利之琴应是职业艺术家之琴。「当世贤达」者，即其时之权贵。他们对赵耶利的敬重，必是在与其往还中体现。这往还和敬重又在於趙耶利之琴在当世无双，更可证赵耶利职业琴家之地位。赵耶利所言之「吴声清婉」、「蜀声躁急」，是两种截然不同风格，他都予以充份肯定和赞美。赵耶利的美学观正是一位艺术风格极为宽的大音乐家的美学观，在唐代古琴艺术范围内，居於主要地位。赵耶利在言及古琴演奏美学中，也涉及到用指方法：「甲肉相半、取声温润。」指出了最纯正的音质的取得方法。可惜其琴谱两卷不传。陈康士於琴「名闻上国」也是一代重要琴师。他能作曲而且成集。初有师承后乃自成一家。为追求古琴经典而「遁寻正声」。他所列奉的古风不泯之曲，「九弄」应是蔡邕五弄和嵇康四弄：「长清」、「短清」、「长侧」、「短侧」。并有「广陵散」「大胡笳」「小胡笳」，可见其演奏艺术范围之广，程度之高：既有淡雅清奇之九弄，又有激昂慷慨之「广陵敞」，也有哀婉深切的大小「胡笳」。在他论及演奏艺术中讲到「手达者伤於流俗，声达者患於直置」本文已在前面涉及，其外又提到「弦无按指之声」乃是要求作到音质纯净而坚实，不可模糊和虚浮。古琴演奏者各种毛病中，以音质的粗鄙，音响的躁雄和飘浮为多见。尤其左手按弦移指，难免杂音并起。但如有严格的音质要求加之深厚的功力，可以令听者达到不觉有杂音的地步。现代宗师查阜西先生弹琴左手按弦移指，即有此境。尤其在大指按一至四弦九徽以下的位置，不用指甲，全用指肉，其音深厚纯美。可知陈康士所论，乃是古琴艺术之实际，是古琴大家之卓见。至於「韵

有贯冰之实」，是指音质集中而清晰。用指方法不精，功力不到者，右手常是擦弦而过，或是下指过深却又与弦相触角度不当，运指时，对弦的压力不足，音则不集中，不实在。也有人左手按弦於琴面而着力不足，或移指进退时减少压力，也令音不集中、不清晰，甚至哑闷，以至断掉。陈康士所论表现了艺术上的精细要求，并不是一般的闲情逸致消遣者随意抚弄而已。

甚为令人惊讶的是唐文宗时宋霁，於偶然遇到文宗皇李昂时，竟然在请得皇帝「赐以无畏」之后，「乃就榻仰卧，翘一足弹之。」几乎是在作杂技表演。皇帝居然未加怪罪，不以为其行止亵渎圣贤之器，反而「甚悦」，并赐以「待诏」之职。可见唐代朝野於琴之见，如此兼容并蓄。能仰卧弹琴也可见其技巧之娴熟，又有放浪形骸之外之异。当代一位国内外最享盛誉的琵琶演奏家，年轻时和同学们相嬉戏，即曾屈身将琵琶放在背上弹一小曲。唐人宋霁之事足可相信。此事亦可见唐人艺术自由空气之一般。

陈拙亦唐代重要职业琴家。他在谈及古琴演奏技巧於艺术之重要时，举「前辈妙手」用功为例说:「每授「弄师有明约，竭豆一升标为遍数。其勤如此而后有得。」其练法乃是职业音乐家曾采用的训练方法。可知作为古琴音乐艺术，职业琴人自有其坚实苦功为基础的。文人之修身养性，清高出世，或怀古思贤之琴，不可相比。但此处说豆以一升为遍数练一曲，其数惊人。一豆一遍或可达万，视陈拙所言不似夸张，所以「一升」应是「一斤」之误。

唐代古琴演奏美学，体现了唐代古琴艺术的高度发展。唐代古琴演奏美学发达到甚高境地，也自然有力的帮助了古琴艺术的发展。古琴由远古产生至六朝而得到突进，於唐而全面成熟连到高峰。在传世的唐琴和唐代的古琴演奏美学上，都向我们展示了这一点。

广博精深的唐代古琴音乐思想

唐代文献所反映出的古琴音乐思想可分为两种。一为艺术琴，一为文入琴。「艺术琴」者，是以琴为音乐艺术，反映着古琴音乐艺术表现古人、时人的社会生活、思想感情。讲求艺术之美，讲求音乐技巧。溶入自身，感动他人。艺术琴人既有职业琴师，也有兼善琴人。「文人琴」是文人爱好。或以琴作自我修养，或以琴娱宾悦己，或以琴怀圣思贤，或以琴避世慕仙，但也有文人爱琴在於其艺术寄情者。唐代文献所呈献之文人琴音乐思想者，甚为丰富，大致可归纳为八类：一、欣然；二、深情；三、清高；四、旷逸；五、艺术；六、圣贤；

七、仙家。

一、艺术琴的音乐思想

职业琴家在古琴艺术发展中起着主要作用。他们的作用在各时代和其它门类的职业艺术家一样，在其各自艺术中，对艺术的发展产生重大的影响。当然职业琴家也有自业余爱好者发展而成者。这是因为其艺术造诣已达成熟，再加以某些其它条件，转而以琴为职业。历代画家及近代京剧领域，多有实例。在唐代，琴人或以琴待诏翰林，或以琴师之名授琴为业，或以琴名为权贵幕宾者，应属於职业琴家。他们并不只以琴用作个人思想情操的陶冶，他们把古琴作为音乐艺术去追求、磨练，达到艺术与技巧的统一。赵耶利、薛易简等人即是代表。兼善琴家虽然不以琴为
职业，但他们同样是将琴作为音乐艺术。他们演奏艺术性琴曲时，也表现出同样具有精湛的演奏技巧和高超的艺术。感人至深，而被记录在诗文之中。春秋时的伯牙、汉蔡邕、晋嵇康，在唐，李勉韩臯等人皆是，职业琴家和兼善琴人的演奏及相关的诗文，鲜明的传达了艺术琴的基本面貌。

艺术琴的音乐思想在於将琴作为音乐艺术。其作用及意义在於表达人的思想感情，寄托人的思想感情，是一种精神享受。是一种娱人悦己的思想交流和感情沟通，可以用薛易简「琴诀」中两个概念来表达:「动人心」「感神明」。「动人心」是要琴的音乐艺术寄托和表达自心之情并传之他人，真切精深而令心动。「感神明」是以琴传达自身内心之情，真切精深，令听者知觉和感受，甚而可达神明，此情则是人生、国家、天地间一切物质、精神存在所引出之情。

赵耶利作为职业琴家中的代表性人物，所留下来表达他演奏美学思想的「吴声清婉」、「蜀声躁急」说，也体现着他的音乐思想。从音乐思想的角度来看，这是把琴作为一种社会文化，一种音乐艺术提出的。从他的吴声蜀声说中看出琴可以优美而不失其高，具国士之风。也可热烈而不失其雅，具俊杰之气。所讲到的，正是作为音乐艺术，最常展示的两大类别：柔情和激情。在赵耶利的琴学思想中，并未以其不合於清高淡雅而见责，却是完全的赞赏。

薛易简在「琴诀」中有关古琴的论述及其追忆自身艺术经历，表明他是一位非常重要的职业琴家。他认为古琴演奏应该「清丽畅美」，但他也鲜明的指出常人只知「用指轻利、取声温润、音韵不绝、句度流美」。而忽视「声韵皆有所主」。「声韵皆有所主」与只求音美句畅相对，指出思想内容是其本源，琴之为乐必须表达琴曲本来面目和琴人的正确而精深的理解、感受。随后薛易简列举數例:「夫正直勇毅

者听之，则壮气益增，孝行节操者听之，则中情感伤。贫乏孤苦者听之，则流涕纵横。便佞浮嚣者听之，则敛容庄谨。」说明「声韵皆有所主」的古琴音乐是充份表达演奏者对艺术琴曲鲜明、强烈、深厚、精微的思想感情的理解，而令听者受到有力的感染。在此，薛易简没有涉及琴曲不同类型和不同的思想内容，而是着眼于不同人对琴曲的感受和反映。可知薛易简也认为音乐的作用不只是艺术内容的揭示、艺术上的享受、还有音乐对人的思想意识造成的有力影响!有著高尚艺术和深刻内容的古琴音乐是会作用於任何人的内心的，只是因人而有异。这种观点加以薛易简上述诸例，颇似嵇康的「声无哀乐」论。即音乐现象的最终完成，在於听者的感受，听者的内心是音乐实际效应和感情体现的根据。但薛易简有所不同，他把古琴音乐自身的高度和深度作为总前题。即首先是要「声韵皆有所主」，从而能令即使是心地和人品粗鄙伪劣者也在其音乐之前不敢放肆。强调的指出了古琴音乐作为艺术的深刻性和严肃性。

「琴诀」中讲到的「是以动人心感神明者，无以加於琴，盖其声正而不乱，足以禁邪止淫也。」既然讲琴可以动人心，便证明琴并非只作为礼教之器存在，而是可以悦情思辨喜怒的。那么何以又讲禁邪止淫，是否又在否定七情?并非如此，「琴诀」中所说的禁邪止淫，是以高尚的艺术来抵御色情文化及越礼行为。色情艺术自古已然多见。中国民间许多故事、歌曲有浓厚的色情内容。古人所谓郑卫之声应即此类，绝不会是单纯朴实的爱情歌曲。因之所谓淫邪之音，以唐诗而言，元稹的诗「会真记」写的情人幽会时的性爱情景:「汗光珠点点，兰气暖融融。」「戏调初微拒，柔情始暗通」。今日看来虽无伤大雅，却是古琴艺术所不容的。

琴中亦有爱情之曲，例如「湘妃怨」、「秋风词」以及司马相如卓文君浪漫故事中的「凤逑凰」等，皆属雅尚之作。薛易简的「禁邪止淫」说，即应是以这类真诚之情、纯正之气，去禁止「会真记」以下之作的艳情淫心的。另外，唐代及其前后，男女之爱仍有相当严厉的礼教不可逾越。在琴当然亦禁。「全唐诗」第八百卷中，载河南一个不大的官员之妾名步非烟，和邻居书生赵象隔墙以诗赠答，生情而私通。最後事发，步非烟遭鞭笞而死。他们的诗有两首言及琴，诗颇秀美而甚有情。即使以禁邪止淫观去看待，也雅正过元稹的「会真记」，应是可以入琴的。但其人其事为罪，则属「琴诀」中所言之应禁者了。

朱长文「琴史」记载着董庭兰得怀古所传「胡笳」而为之写成谱。这项记载告诉我们，在唐代这个琴谱变革时代，有师承的琴曲，会被用新的谱式记写。南北朝时的「幽兰」，在唐写为文字谱，当是唐的前期所记。在减字谱出现後，未有新的「幽兰」谱传下。应是唐代前期传入日本者。故董庭兰之写「胡笳」谱，或即其用减字谱重写。

否则以「胡笳」之为人所重不会无谱，抄写便可。明代「神奇秘谱」（一四二五年刊）中的「广陵散一谱，亦应是记写於这一时期，所以在记写方法上多处不如其它明代琴谱简捷，有的地方尚余明显文字谱特徵。董庭兰所重之「胡笳」未知为「大胡笳」为「小胡笳」，或为「胡笳十八拍」。李颀的诗「听董大弹胡笳声兼寄语弄房给事一写道一蔡女昔造胡笳声，一弹一十有八拍」指明其内容及结构，可以知道董庭兰所精之「胡笳」应即「胡笳十八拍一，并且重之而记写成谱。此曲将蔡文姬所历苦难作了充份表达。李硕诗中所反映此曲的浓烈深切感情，乃是艺术琴的表现。是艺术琴表现人生的鲜明曲例。

朱长文一琴史」记有司马子微，并引他的「素琴传」。「全唐文」也收有这篇「素琴传」，两者完全相同。司马承祯字子微，毕道术有很高名声，被武则天召见。他的「素琴传」记录了他自己制琴，又对琴的传统作了总括性的陈述。他对古琴的看法包括了琴的艺术性，文人性和圣贤思想三个方面。是唐人古琴音乐思想中有代表性者，即多种或多元思想的复合，而不是以琴为某个单一属性。

一素琴傅」在谈到琴的音乐表现时写道:「伯牙鼓琴，子期听之，峨峨洋洋，山水之意，此琴声道人之志也。」是指出用琴来表达人的内心所想，而可以为他人理解，贵际是琴对客观事物的表现及描绘，这是音乐艺术的甚为重要的方面。艺术性的体现不只是一般的外形印象，而是具有内在思想的描绘。所以才有峨峨洋洋之壮阙，也才是其艺术性的所在。「素琴传」又写道:「有抚琴见螳螂捕蝉，蔡邕闻之知有杀音，此琴之颢人之情也一。指出了琴又可以表达人被外界事物引起的情绪。琴所表现的不是捕蝉的行为现象，而是琴人见到螳螂捕蝉，心有感而生的情绪，影响了琴上的音乐，在即兴演奏时，则可流露於琴。现在可以推想，他的琴所表现的或是时而犹豫，时而果断，不规则的起伏，突然的强弱变化以及断续與不安。在蔡邕的监实力之下，感出其紧张與失常和某种程度上的租厉。乃觉到其异而判断其琴有杀声。司马子微引此典，乃是在他的思想之中琴的艺术能力是可以达到这种境界，琴作为音乐艺术也是可以有这种表现的。正因为琴是艺术，所以表达感情是其艺术所在。他说「琴之为声也，感在其中懊卜...值畏作嘴傧凑堵伪角度。他说二八情有偏，而听之更切」是从欣赏的角度。而「憾之更切一吧音乐薛隋的影响力放在人的感情中最重要位置上来，此说甚是精辨。事实上确是音乐比起其它任何艺术来，更能直接影响人的感情。司马子微还写到他自制琴曲「蓬莱操」、「白雪引」，也是琴的艺术性的产物。在他写到琴的演奏时，「琅琅锵锵」、「采采粲粲」「若云雪之轻飞」、「若鸾凤之清歌」。明丽活泼、和谐流畅。这样美妙欣然的音乐表现，发自他所弹的「幽兰」、「白雪」、「蓬莱操」、「白雪引」，都是他将琴放在艺术之中。

职业琴家在唐代有著重要的地位和贡献。正是他们）使产生於周代的古琴音乐艺术，在唐代没有因外来音乐的普逼流行而被湮减。他们用自己的艺术才能和意志传播古琴，用前代的文字谱和唐代琴家智慧结晶的减字谱，记写了宝贵的古人心血精华，而可以有不少传至今天，成为人类音乐文化中最独特的果实。「旧唐书」　「志」—第九的音乐部告诉我们「自周隋以来，管弦杂曲将数百曲，骨西凉乐，鼓舞曲多用龟兹乐，其曲度皆为时俗所知也。惟弹琴家犹传楚漠旧声及清调、瑟调、蔡邕杂弄。非朝廷郊庙所用，故不载」。可见琴家在唐代文化中，在中华文化中的重要位置。唐书乐志不载管弦杂曲是因「皆为时俗所知」。不载琴曲，因「非朝廷郊庸所用」。史官的愚昧而将民间和古典两大类音乐艺术拼弃在外，造成何等巨大损失，只是因为它们是艺术。但何幸「弹琴家犹传楚漠旧声一。管弦杂曲不但前代已荡然无存，便是流行於「周隋以来」的西凉、龟兹乐，也被失落了。从这段记载中也可以知道在唐及修旧唐书的後晋，古琴主要是被作为音乐艺术看待的。它有高雅之位，也有神奇之气，但并未脱离艺术之

「全唐诗」中约有五十首有关艺术琴之作，其中以韩愈的「听颖师弹琴」所体现的古琴作为音乐艺术的思想，最为鲜明。

呢呢儿女语，恩怨相尔汝。划然变轩昂，勇士赴敌场……脐攀分寸不可上，失势一落千丈强……自闻颖师弹，起坐在一傍。推手遽止之，湿衣泪滂滂。颖乎尔诚能，无以冰炭置我肠。

此诗写出了一首摧心裂腑的琴曲由於一位琴师或琴僧的精彩演奏，而令听者内心感动和震撼，有如冰炭交加，泪流不止。音乐的形象和感情，忽而激昂慷慨，忽而委婉低迴，忽而如升九天，忽而如坠深渊。有时如云飞，有时如鸟啼，纵横跌宕，令人目不暇接，实在是一位高明琴家精湛技巧和深刻理解及充份表达。在这裏，琴的表现没有弧芳自赏的冷清、平淡，而是音乐艺术光焰在强烈思想感情上的喷发和闪烁。今天的「广陵散」当之甚洽。

李贺也有为颖师弹琴所作的诗：「听颖师弹琴歌」诗中所写都是诗人听了颖师之琴後的奇妙联想。有时如梦游仙山，有时如乘鹿渡海。有时如勇士仗剑，有时如濡墨狂书。虽不同於韩诗，也很少可能是与韩愈同时听琴，但李贺的感受同样是热烈激荡，变化多端的。这应该是颖师鲜明的古琴艺术风格所使。

唐琴作为高度发展的音乐艺术，表现社会、人生题材颇为广泛。陈子昂的诗「送著作佐郎崔融从梁王东征」写道：「镗金饶，戛瑶琴，歌易水之慷慨」，是指琴有此歌，有昔日荆轲「壮士一去不复遣的」的雄豪之情。「永乐琴书集成」第十二卷，记有古人以荆轲易水寒之歌作琴曲，可以与李贺诗相应。是唐人之琴也用以抒发强烈感情。

唐尧客的诗「大梁行」写出了唐琴上另一种强烈的艺术表现：

客有成都来，为我弹鸣琴，前弹「别鹤操」，後奏「大梁吟」。大梁伤客情、荒台对古城。版筑有陈迹，

歌吹无遗声，雄哉魏公子，畴日好罗英…邯郸救赵北，函谷走秦兵，…因之啥公子，慷慨此歌行。

诗中告诉我们，「大梁行」是表现魏公子信陵君救赵的豪俊之气并为之而感动，而写下此慷慨无限的「大梁行」诗篇。「大梁吟」所可能表现的，也许不是惊心动魄的争战，但一定是古代英雄所给予的感情推动。古琴音乐有表达如此题材、如此感情的作品，亦证明它的艺术表现范围是很宽的了。

沈佺期的诗「霹雳引」，写出又一位艺术精湛的琴家令人惊心动魄的演奏。诗中称「有客鼓琴於门者」，此客应是琴客，而非宾客。以诗中对他的演奏所发的种种感叹，而又称之为客，可能是一位职业琴家。此诗在「全唐诗」归於「琴曲歌辞」类，但诗的开始就写到时在七月有人弹琴於门。以此来看，是一首诗人对听琴所感的叙述。诗中所写的琴的气势、意境，给人的强烈感受，而不是对标题所提示的内容作叙述和描写。全诗只有两句涉及到雷电：「电熠惧兮龙跃，雷阗阗兮雨冥」。诗中所表达的，是这首高度艺术性琴曲的艺术性、琴人的精彩演奏和听者的深刻感受。

「胡笳十八拍」所表现的是一个十分引入注目的题材。李颀的诗「听董大弹胡笳声兼寄语弄房给事」又题为「听董庭兰弹胡笳歌兼寄房给事」。是一篇难得的有关古琴艺术表现人的思想感情的诗篇。在诗中明确而集中写下了著名的琴曲「胡笳十八拍」的内容和感情。同时也对唐代这位著名琴家作了直接而真切的记述。诗中写蔡文姬的悲剧性在琴中的表达，而使「胡人落泪边草白，漠使断肠对归客。」蔡文姬的复杂的内心感觉在琴中写出，诗人感到了深切的悲哀：「嘶酸雏雁失群夜，断绝胡儿恋母声」。音乐变化多端：「古戍苍苍峰火寒，大荒沉沉飞雪白」。也有「幽音变调忽飘洒，畏风吹林雨堕瓦」。诗中尤其写了董庭兰的演奏「言迟更速皆应手，将往复旋如有情」。写出他技巧娴熟，表现鲜明。而进一步赞他的音乐艺术之不凡，可以「格鬼神」，引得妖精来趋：「董夫子、通神明，深山窃听来妖精」。是极高的艺术赞美。

在唐，除「胡笳十八拍」之外又记有「大胡笳」、「小胡笳」。李颀的诗内写道「蔡女昔造胡笳声，一弹一十有八拍」，点明了他听董庭兰所弹的是「胡笳十八拍」。「全唐诗」中有刘商写的「胡笳十八拍」辞，也明确为十八个段落的结构。「琴史」董庭兰傅中只写他「调以胡笳擅名」，未写「胡笳十八拍」之名，似乎「胡笳十八拍」又可称「胡笳」。薛易简在他自叙其学琴时说十七岁时「弹胡笳两本」。无名氏又有诗「姜宣弹【小胡笳引】」。很可能「胡笳两本」即一为「胡笳

十八拍」，一为「小胡笳」。无名氏的「姜宜弹小胡笳引」一作元稹诗，不可信。诗下原有注：「『蜀中方物记』桂府王推官出蜀匠雷氏金徽琴，请姜宜弹【小胡笳引】，时有为作歌者云」。如此诗为元稹所作，「蜀中方物记」必写元稹之名。只因作者非名家，无高位，才书以「时有作歌者云」。

此诗所写「小胡笳引」的内容及思想感情和「胡笳十八拍」完全一致，也是蔡文姬悲酸身世和错综复杂的感情。因之忽而「吞恨情含乍轻激」忽而「砉騞如闻发鸣镝」。又有「长恨何如怀我乡」的孤悬异域之痛，是不幸者的内心深处的哀怨和它的喷发，是艺术性在琴上的充分表达。

戎昱诗「听杜山人弹胡笳」也写了一位极有造诣的琴家弹「胡笳」。诗中写出「第一第二拍，泪尽蛾眉没蕃客」表明此「胡笳」分拍，但其後没有再提某拍如何，不知共有几拍。然似乎分拍应即是「胡笳十八拍」，也可称为「大胡笳」。「小胡笳」应相对短小，所以称为「小胡笳」。而且很可能「小胡笳」不分拍。明初的「神奇秘谱」（一四二五年刊）有大小胡笳两曲「大胡笳」正是十八段，而未称「胡笳十八拍」。则很可能此曲本名「胡笳」或「胡笳调」，後又有另一短些者「胡笳引」或「胡笳」。则为区别而称十八段者为「大胡笳」或「胡笳十八拍」，另一曲则称为「小胡笳」了。

戎昱的诗中所写琴家，称之为「山人杜陵名庭兰」。先称杜庭兰为山人，接下去又写杜陵与山人为友，而且山人已经去世。山人当年又曾授「胡笳」给杜庭兰：「绿琴胡笳维妙弹，山人杜陵名庭兰。杜君少与山人友，山人没来今已久。当时海内求知音，嘱付胡笳入君手」。内中关系极为模糊，很可能是诗的传抄错乱。题为「听杜山人弹胡笳」，诗中却写「山人没来今已久」，必须专门考订。现在应该确认的是，诗中所写琴家是杜庭兰还是董庭兰。诗中写杜庭兰「攻琴四十年」应是一位著名的琴家。又早已擅「胡笳」，而且也是善「沈家声」「祝家声」：「沈家祝家皆绝倒」，都与董庭兰相合。李颀和戎昱为同时代人，极有可能是戎昱在某次听琴时得见董庭兰，未有来往而在经人介绍时有讹误，故记其事而误其姓。戎昱在诗中所记「胡笳十八拍」的音乐内容及感情表达，更为具体，完全是音乐艺术的欣赏。

听杜山人弹胡笳

绿琴胡笳维妙弹，山人杜陵名庭兰。杜君少与山人友，山人没来今已久。当时海内求知音，嘱咐「胡笳」入君手。杜陵攻琴四十年，琴声在音不在弦。座中为我奏此曲，满堂萧飋如穷边。第一第二拍，泪尽蛾眉没藩客。更闻出塞入塞声，穹庐毡帐难为情。胡天雨雪四时下，五月不曾芳草生。须臾促轸变宫徵，一声悲兮一声喜。南看汉月双眼明，却顾胡儿寸心死。迴鹘數年收洛阳，洛阳士女皆驱将。岂无

父母与兄弟，闻此哀情皆断肠。杜陵先生证此道，沈家祝家皆绝倒。如今世上雅风衰，若个深知此声好。世上爱筝不爱琴，则明此调难知音。今朝促轸为君奏，不向俗流传此心。

诗中感慨「如今世上雅风衰，若个深知此声好」。一方面是西凉乐龟兹乐盛行，一方面琵琶筝等民间音乐的娱乐性强，而且普遍的存在。但在人们常叹知音日少的情况下，古琴仍有广泛影响和重大发展，以至于年不断。这种特别情况，只能用古琴艺术性的强劲，而强化了它的生命力来解释。

唐诗记录了琴的多个方面，但有关著琴家，重要琴家却不多。也许有诗不为人重而不传，例如赵耶利虽为当时「贤达所重」，却无诗文写到。薛易简只有著之「琴诀」而无人写听他弹琴之诗。创古琴减字谱的曹柔是古琴艺术上贡献极大者。他所首创之减字谱沿用至今。世无人写听他弹琴之诗。元稹有两首七言绝句「黄草峡听柔之琴」或许所写的柔之就是曹柔。

其一

胡笳夜奏塞声寒，是我乡音听渐难。料得小来辛苦学，又因知向峡中弹。

其二

别鹤凄清觉露寒，离声渐咽命雏难。怜君伴我陪州宿，犹有心情彻夜弹。

诗中写到柔之作彻夜之弹，非职业大琴家没有这样功力和这许多琴曲可弹。诗中特别写出「料得小来辛苦举」，表明琴家自幼开始而有多年功力，更应是职业琴家的经历。曹柔如果有字为柔之，也甚谐调，没有矛盾。

两首诗所写的柔之弹奏之曲，一是「胡笳」一是「别鹤操」。「别鹤操」是见之於汉蔡邕「琴操」所记的一首古代名曲。表现了一户平民夫妻相爱，却因无子，而遭父母命夫休妻之痛。这是社会性的悲剧，是古琴反映社会生活和思想的一种艺术表现，在唐仍为琴家和诗人所重，可证将古琴作为艺术的思想是明确的。李昌符有诗「送琴客」写道，「蜀琴留恨声」，「天高别鹤鸣」所弹可能也是哀切的「别鹤操」。

岑参的诗「秋夕听罗山人弹三峡流泉」写出一位年长的琴家。从诗题的称呼上看不出罗山人是隐士还是道士，但未称尊师和链师。诗中写他是一位「皤皤岷山老」，则可能是一位隐居的蜀地琴家。诗中写他的琴很有俊杰之气:

皤皤岷山老，抱琴鬓苍然。衫袖拂玉徽，为弹三峡泉。此曲弹未半，高堂如空山。石林何飕飗，忽在窗户间。绕指弄呜咽，青丝激潺湲。演漾怨楚云，虚徐鼠秋烟。疑兼阳台雨，似雄巫山猿。幽引鬼神听，净令耳目便。楚客肠欲断，湘妃泪斑斑。谁裁青桐枝，&&组以朱

丝弦。能令古人曲，递与今人传。知音难再逢，惜君方老年。曲终月已落，惆怅东斋眠。

听者之心被音乐所打动。肃穆冷峻，一时「高堂如空山」。他并未多写「三峡流泉」所表现的水势涛声，而是他的感情起伏腾跃，如沟涛激流。心有所感时又会想到湘妃之泪、楚客之愁，以及雨飘猿啼。这是欣赏音乐的又一格。听者已知其曲在於写水，而由听中所获的内心感受又与另外事物所引之情相联。是在於内在精神活动，而不仅在具体形象。或是文人听琴所特有的感受方式。

李季兰所写的「琴曲歌辞」「三峡流泉」则是从另一角度来描述这一古曲。特别注明「三峡流泉晋阮咸作」。诗直写「三峡流泉」所表现的汹涌澎湃之势和最後逐渐平缓的大体布局。诗中所写的「三峡流泉」这种巨大起伏强烈对比，是古琴音乐作为艺术的一个很突出的类型。 「全唐诗」第七八五卷的无名氏诗「听琴」，也写到了泉水，那是又一种深切的感受。「万派流泉哭纤指」。用了一个「哭」字来写奔腾飞溅的水流给他的感受。正如人们欣赏最优美动听的音乐时，内心感动以致於落泪。感情在艺术魅力之下，有时人的悲喜失去了界限，以致於混合交融起来。这也正是人们心中的艺术古琴。

李宣古的诗「听蜀道士琴歌」:

至道不可见，正声难得闻。忽逢羽客抱绿绮，西别峨嵋峰顶云。初排口面蹑轻响，似郑细珠鸣玉上。忽挥素爪划七弦，苍崖劈裂迸泉碎。愤声高，怨声咽，屈原叫天两妃绝。雉朝飞、双鹤离、属玉夜啼独鸳悲，吹我神飞碧霄裹，牵我心灵入秋水。有如驱逐太古来，邪淫辟荡贞心开。孝为子、忠为臣，不独语言能教人。前弄啸，後弄嚬。一舒一惨非冬春。从朝至暮听不足，相将直说瀛州宿。更深弹罢背孤灯，窗雪萧萧打寒竹。人间岂合值仙踪，此别多应不再逢。抱琴欲上瀛州去，一片白云千万峰。诗中所写的这位道士应是具有很高艺术造诣的大家。他由朝至暮的演奏而又至更深方罢。其规模远超过今天的音乐会。而且他的演奏能令听者始终怀著浓厚的兴趣。他的艺术感染力实在令人赞叹，其功力和修养也足以令人崇敬。诗中所写到的第一曲应是「流水」或「三峡流泉」。诗人所写出的感受和岑参及李季兰所写的听「三峡流泉」感受完全一致:「苍崖劈裂迸泉碎」。而且挥指一划七弦，十分明白具体写到了演奏技法。三首诗在此曲的感受一致，可以说明虽然是用诗表达，却并不是诗人的夸张，而是乐曲给人的真实感受。李宣古的诗还记写了蜀道士弹了「屈原叹」(「屈原叫天」)「湘妃怨」(「两妃绝」)「雉朝飞」「别鹤操」(「双鹤离」) 等曲。都是表现社会中人的内心浓烈感情。又可以说明作为艺术的古琴音乐，被唐代人们鲜明而深刻的欣赏着和感受着。其中提到的「属玉夜啼独鸳悲」未说明何曲。属玉是水鸟之一种。也许这是蜀道士所独有的，令

诗人感动而写入诗中。在诗中又有「有如驱逐太古来，淫邪辟荡贞心开」。提到这高尚严肃的艺术，令人感到回复远古人们朴素纯正天真的思想境界中，人们的善良美好的思想意识可以得到恢复，而忠孝得以发扬。诗中所写「前弄啸後弄嚬」是壮烈与悲伤的变化对比，乃是琴的艺术表现。

贾岛在「听乐山人弹流水」中，从激荡汹涌的音乐联想到燕地的将军之後裔的琴家，是禀了古烈士的豪气，而感到有怒发冲冠之慨。这并不是弹琴人或听琴人曲解了「流水」，而是那雄伟的精神活动是相似的。是古琴音乐也可以具有那么强的震撼力和感染力。这也正如司马札诗「夜听李山人弹琴」中所写的「曲中声尽意不尽」。欣赏者从艺术的古琴音乐中，得到超出乐曲本身的感受。

吴筠的诗「听尹链师弹琴」也写到了琴中「流水」的意境:「在山峻峰峙，在水洪涛奔」，也是壮阔的「荡荡乎」。裴公衍的「听琴」诗写「指下多情楚峡流」则於此处另有所会心，乃是在雄伟激荡之外感到了人心，令人想作进一步的思考。齐已是一位僧人，却有一首听道士弹琴诗「听李尊师弹琴」。这是琴作为艺术，可以联络起距离甚远的不同人的思想。诗中所写的或「流水」或「三峡流泉」:「洒石霜千片，歕崖泉万寻」，壮观而有生气。诗中引用成连携伯牙海上移情的典故「何人传指法，携向海中岑」。则更是伯牙的「流水」在他心中起伏着无疑了。唐枢的诗「赠琴僧」仅存两句:「不待江口移入座，便开三峡水来声」。显然是「三峡流泉」的生动形象和雄伟气度真切感人。虽无江涛涌入，已从琴上听到水声。

唐代古琴作为艺术所反映出的深情及豪气，令我们对古代的古琴艺术认识有了很大的扩展。这种以艺术属性来看待古琴音乐的思想，也是作用於古琴音乐的重要思想。这种把古琴作为艺术的思想才使古琴音乐不断发展、丰富、提高和深化。这种「艺术」的思想，上承楚汉，下启宋元。大约明清才有渐微之势。以至於「广陵散」虽然已收在「神奇秘谱」，却无人能弹，五百多年後才复出於音乐世界。王绩的诗「古意六首」之二写到了唐时於「广陵散」之重「前弹广陵散，後以明光继。百金买一声，千金传一曲。」以重金求之，应是在於艺术的追求。而孙希裕终不传「广陵散」给陈拙，连陈拙所得的「广陵散」谱都被孙希裕烧掉，则因艺虽高，其情过激。可是唐人仍不乏能「广陵散」的人。陈存的诗「楚州赠别同愿侍御」中记写著「淮南木叶飞，夜闻【广陵散】」。也是以欣赏古琴艺术来为友人饯行的，而且是奏「广陵散」。

司马逸客在「全唐诗」中只有诗一首「雅琴篇」。此人无传略，只知是武则天为帝时，曾随从项王北征。另外有诗人李父送别他的诗，称之为员外。因之似乎他或为谋士、幕僚一类人物，应是较有阅历的。

他的「雅琴篇」全面概括的称颂了作为音乐艺术的琴，将他对琴的艺术观作生动的表达。先讲琴可以感动他人：「清音雅调感君子，一抚一弄怀知己」。诗中列举了锺子期、司马相如、阮藉这三个人。一个是古音乐监赏家的代表人物，一个是多情高才的琴家，一个是放达傲岸的文人。他们没有以琴怀古贤之德、古圣之洽，未寄出世隐居清高孤寂之情。这个三人展现的是琴之为艺术而存在的三种状况。其後雅琴篇列举的琴曲「陇水悲风已呜咽」，是当时琴曲「登陇」所具有的深切之情。「离鸥别鹤更凄清」应是琴曲「鹏鸡」、「别鹤操」所表达的悲哀之心。「将军塞外多奇操」则应是「琴操」中记为汉大将军霍去病北击匈奴大胜援琴而歌的「霍将军歌一。虽不会有征战的壮烈，也应是激扬欢悦的，故他称之为奇操。又讲到嵇康琴有崇正清高之气「中散林中有正声」。上述诸人之琴体现了琴的艺术表现的又一些侧面，这也是司马逸客的古琴音乐思想。诗中又写到琴可以如同「琴诀」所讲的「悦情思」:「谁能一奏合天地，谁能再抚欢朝野，朝野欢娱乐未央，车马骈阗盛彩彰古诗中用问句来表现出琴可以令朝野欢娱，似即普天同乐了。琴的另外一个侧面，即淡而无味之琴，在司马逸客的雅琴篇裏也作了表达：如「缘水一是淡而无味者，他也有所爱：「犹怜推歌淡艇味，渌水白云谁相贵」。最後是以名曲「东武」来记述音乐艺术：「愿持东武官商韵一，以「南风操」来追循先圣，以求天下永远太平。「雅琴篇」说琴是很为全面的，艺卫亦为其所锺。

李顺在他的「琴歌」中记述了广陵客所奏的两曲：初弹「绿水」後「楚妃」。「缘水」应该就是蔡氏五弄之一，属於淡雅之曲。「楚妃」应是「楚妃欺」，属於深情之曲。听者被两曲所感动：「四座无言星欲稀」，也属於一个古琴音乐的艺术演奏会。李颀的诗是写离别的，但所听之曲却与离别无关。可以说明这是以欣赏古琴艺术为告别的。韦应物的诗「昭国里第听元老师弹琴」，从诗题上看这位元老师应是一位琴师，大约是韦应物友人之师，也可能就是韦应物自己的老师。他所弹的两曲是著名的「乌夜啼」和「别鹤操」。诗人所以识得这两曲「只缘中有断肠声」。也是在於强烈的感情表达，具有很强的艺术性三兀稹的诗「听庾及之弹【乌夜啼】」，对该曲的内容作了描述并且写出感动人心的艺术力量：「吴调哀弦声楚楚」、「乌啼啄啄泪澜澜」。

文人而兼善琴，并以之为艺术者，见於杨巨源诗中的崔校书：「冬夜陪丘侍御先辈听崔校书弹琴」。题目已告诉我们这是权贵文人们的私人雅集。弹琴人是文职官员。而诗中写出他弹的是两首艺术性琴曲：「楚妃叹——和「胡笳十八拍」(或「小胡笳」）并且听者为之感动。杨巨源的另一首诗「僧院听弹琴」(又见於刘禹锡诗集）则是在佛门禅地欣赏尘世爱恋浓情之艺术性琴曲「离声怨调秋堂夕，云向苍梧湘水深。」是「湘妃怨」中娥皇女英两妃对舜帝逝去深深哀痛之情了。

令人感到兴味的是，唐代现存文献中写僧人弹琴，或在僧院听琴，不为少见，但却无有关佛家思想的琴曲、琴境、琴心。禅师们的琴，或在寺院中弹奏的琴，仍是世俗音乐艺术的琴。刘禹锡的诗「闻道士弹「思归引一」中也是与道家思想无关的艺术之曲。蔡邕「琴操」载「思归引」：思归引者，卫女之所作也。街侯有贤女，邵王闻其贤而请聘之。未至而王薨。太子曰：吾闻齐桓公得卫姬而霸，今卫女贤，欲留。大夫曰不可。若女贤必不我听。若听必不贤，不可取也。太子遂留之。果不听，拘於深宫。思归不得，心悲忧伤，遂援琴而作歌曰：涓涓泉水反於淇兮，有怀於街靡日不思。执节不移兮不诡

随，坎坷何辜兮离厥菑。曲终，缢而死。

这是一首充满人间悲痛感情的琴曲。道士有精湛的演奏表现，而令听者「泫然」。固然是听者客异乡已久，闻之而生感慨。但亦必须是有感染力的演奏，或其意在於传卫女之悲怀的演奏。可知此道士之琴全在於艺术的表现。

还有另外一种欢欣之情寄之以琴的，也是用琴的艺术以表达的。卢仝的「少妇吟」写的十分微妙，作者歌颂了理想中的多妻制中小妻的贤慧。诗中写少妇弹琴以悦己悦人而示和谐，诗人又引舜帝有两妃为例。这可以说唐人视琴为感情生活之一部分，甚有特色。

方干诗「听段处士弹琴」中所写的是一位深有功力的琴人：「元化分功十指知。」而且「声声可为後人师。」

但此诗中所写的琴曲则有特别的情趣：「泉迸幽音离石底」颇类似「流水」或「三峡流泉」。但是，虽然写其泉为迸出，却是幽音。松因风而有松涛，是有雄潭之感的声。古「风入松」也有空旷之趣，但此诗则是如「松含细韵在霜枝」。乃别具一格之琴境。罗隐的「听琴诗」:「寒雨潇潇落井梧，夜深何处怨啼乌，不知一盏临邛酒，救得相如渴病无。」又有奇趣。点出艺术琴曲「乌夜啼」，可知他的「听琴」乃在於艺术欣赏。但笔一转而怀司马相如与临邛的卓文君之爱。或他所听的曲中又有「凤逑凰」. . .两曲一悲一喜，有对比之趣。唐人弹琴或知曲目安排中的变化和反衬。

唐代职业琴家在待诏之外尚有琴工。即所谓伶人。李希言的文「对学琴不进判」记录了伶人授琴很是严厉。学生没有进步，即会受到体罚。可知教者和学生都是职业琴人:

……乙学安弦，同宣尼之不进，伶将挚扑，异师襄之下拜。已习其数，又得其入，闻诸御寇之书，是日:

「文王」之操。若伶人子弟，先父职官。苟慢常以致尤，遂饰词以文过。则榇楚之道何所疑焉。

学生学习没有进步，比之孔子向师襄学琴，一再督促之後，孔子终於从音乐中领悟是「文王操」而感到文王的

伟岸形神。但此生不能进步，则判其师伶应罚之不疑了。这是甚为严厉的职业训练，在此琴是完全的音乐性质了。

梁涉的文「对琴有杀声判」记录了一则古琴艺术有强烈影响的实例：

对琴有杀声判（全唐文卷四百七）

甲鼓琴多杀声，景与其邻，悬镜於树，以盘水察之，尽达微隐。甲讼景非礼，云恐有害人。

绿琴高张，触物易操。朱弦促调，缘心应声。既峨峨以在山，亦荡荡而著水。甲逢有道，每歌咏於南薰。

景属无为，亦欢娱於北里。弹丝静听，无哄独鹤之吟，物外性情，忽作捕蝉之思。平生雅意，妙曲先知。

邂逅商音，有邻便觉。镜悬於树，疑桂魄之澄空，水止於盘，若冰壶之在鑑。隐微必察，善恶斯彰，绕闻蔡氏之弦，遽作淮南之术。迹或多於猜忌，罪无抵於章程。事则可凭，讼乃无咎。

首先可以看出这是一个发生在民间的实事，其情况与蔡邕听琴而知有杀声相类。也可证蔡邕之遇亦或实有其事。此文所记之例，竟因甲的邻居悬镜设水，以解琴之杀声所带来的不吉，而引起诉讼，是为实事毫无可疑。乃可以看出甲的古琴艺术造诣之高，能以激昂雄豪的音乐使得邻人惊惧，足证他的艺术力量之强劲。文中也表明梁涉确信甲之琴有杀声，而以蔡邕闻琴传神为例而证。故而量解其邻居的防范之举，认为事有可凭，但不涉刑罚，「讼乃无咎」。琴之为音乐而有此影响力，正是艺术的高度水准所致，而又为梁涉等文人琴家理解为常格。与「琴有杀声」

相似的「怒心鼓琴」也是一个很生动的实例：

怒心鼓琴判　元稹（全唐文卷六百五十二）

甲听乙鼓琴曰：尔以怒心感者。乙告谁云：词云，祖厉之声。

感物以动，乐容以和。苟气志愤兴，则琴音猛起，倘精察之不昧，岂情状之可逃。况乎乙异和鸣，甲惟善听。克谐清响，将穷舞鹤之态，俄见杀声，以属捕蝉之思。凭陵内积，趟数外形。未平君子之心，翻激小人之愠。既彰蓄憾，讵爽明言。详季札之观风，当分理乱。知伯牙之在水，岂日讲张。断以不疑，昭然无妄。宜加黜职，用刺褊心。

此事又有另一种特色。甲说乙是以怒心寄於琴。乙认为甲贬其琴为粗厉声而侵犯於己，有辱其尊，而提出控告，元稹为之判。可见乙之琴确「俄见杀声」，而显其怒心，也许乙是在弹「广陵散」。乙认为甲说他以怒心鼓琴是贬他的琴有「粗厉之声」，也即是他认为将他的琴贬为只有生硬单调的音响而已，因之控告甲，可见乙於艺术的清高自重。也是艺术的神圣感。元稹列举古人以琴写情典故数则，都在表明琴之为艺术所具有的多种思想情感的表达。元稹在文中肯定了甲的

善听，应是相信甲指乙以怒心鼓琴，而文章之题也为「怒心鼓琴判」，故而文尾的「断之不疑」。怒心鼓琴事实成立，则黜乙，而除其狭隘的思想，是元稹知琴有怒心而不许其存在。这种强烈的感情可以在琴上发出，或是乙的演奏艺术体现。

「幽兰」是唐人手抄琴谱，所用的是早期文字谱。这种用古琴演奏术语，以文章记述琴曲的方法，固然繁杂而困难，却又是先人的聪明智慧的结晶。因为不如此不能记下古琴音乐艺术的主体。也就是说，一个音是如何发出的，一个音和其它音如何相配，要想明白而准确的记下，文字谱是一个非常周全的方法。因此古琴才可以保存下来一千几百年前的音乐实例。曹柔化减指法名称为类似符号的笔划组合，更为简捷明确，称为减字谱，一直延用至今。曹柔大约是中唐人，一千多年来琴人皆受其惠，至今得以保存的千百首琴曲，许多在五六百年以上，有些甚至千年以上，曹柔之功至大。减字谱的出现，可以与蔡纶造纸术的发明相比。而文字谱之功又类似金文甲骨在历史上的意义。「幽兰」的重要亦在於此。加之它自身的音乐艺术价值，更为宝贵。

「幽兰」共四段，已经具有很丰富的演奏技巧。虽然在曲子的最後注明「此弄宜缓消息弹之」，但它并不是一首平静清淡的曲子。在「幽兰」中有很多密集的音型，也有急促的地方，比如「全扶」本已是一组相联的指法，但是又有「疾全扶」。此外，「却转」也是密集的音型，即半拍之内有四个音。而在每段结尾的一组双音的五次连续拨奏也指明是先缓後急。「幽兰」也不止一次用到急拨刺这种刚劲的指法。「幽兰」所用音域是琴上四个八度再加一个大三度音。音阶已超出五声、七声，而用到九声。即在自然的七声音阶之外还用了升 fa 和降 ti。四段音乐的内在联系，呼应很为密切，逻辑性很强。音乐静而时有波澜，表现寄於空谷的幽兰孤独、清高而怀不平之气。也是孔子政治理想不被接受的苦闷心情的寄托。具有很强的艺术性。

「广陵散」在古琴曲中结构最大，技巧很丰富复杂，气势最为宏伟。意境壮阔，历史久远。现在的最早谱本在「神奇秘谱」中。编篡者朱权在此曲的序中介绍它的来历：

「广陵散」曲世有二谱，今予所取者，隋宫所收之谱。隋亡而入於唐。唐亡流落民间者有年。至宋高宗建炎，间复入於御府。仅九百三十七年矣。

朱权以朱元璋之子封为宁王，善琴而能断琴。现代古琴家顾梅羹先生所用的宁王连珠式琴，音韵绝佳，造形别致，制做精美，明琴中之神品。以他的地位、能力，及对琴的酷好，寻访到「广陵散」谱是有足够条件者。故於「广陵散」谱的来历已成信史。「广陵散」谱式有明显早期文字谱遗痕。比「神奇秘谱」中另外那些早期琴曲的谱式，

都更近於文字谱。可以相信，它是在唐由文字谱改写为减字谱的。「广陵散」中也有很多复合指法是密集的音型：「倚涓」、「大间勾」、「小间勾」、「双弹」、「拂滚」的连作、「锁」、「历劈」等，常是用以表现热烈或激昂的情绪的。它的定弦法也甚特殊，是把第二降低，与一弦定成相同音高，而加强了低音，在此曲中常常用到，造成雄浑之气。「广陵散」音乐起伏多而猛，诚如陈拙的老师孙希裕所说，是「愤叹之词」。韩皐称赞地叹息「美哉一（一作「妙哉」）。顾况也特别推重「广陵散」，感叹地写道：「众乐，琴之臣妾也。『广陵散』，曲之师表也」。可见唐代的重要琴家对於这充满激昂慷慨之情，杀伐之声及愤叹之词的艺术琴曲，是何等珍视。在唐诗中至少有五首诗记录了琴人演奏「广陵散」：

王绩：首弹「广陵」罢，後以「明光」继。（古意六首一其）

李商隐：枉教紫凤无栖处，断作秋琴弹「广陵」（蜀桐）

章庄：「广陵」故事无人知，古人不说今人疑。（赠峨嵋山弹琴李处士）

陈存：谁南木叶飞，夜听「广陵散」。（楚州赠别周愿侍御）

李德裕：独悲解形後，谁听「广陵散」。（房公旧竹亭闻琴缅慕风流神韻如在，因重题作）

「新唐书」「志」第四十七「艺文」卷五十七，著录有吕渭「广陵止息一卷」，李良辅「广陵止息谱一卷」。

令我们看到了「广陵散」谱存於唐代的直接记录，与上列诗文写「广陵散」相印证，可知艺术的代表性琴曲是活在

唐代并为时代所重的。

唐人於琴，重传统，守原谱，这是严格的艺术要求，因此琴谱的应用成为必要，也因而改进而成为减字谱。姚合的诗「和友人新居园上」写道：「寻师望药力，依谱上新声。」可以知道是视谱弹新曲，已不必只依口传心授之法了。而新声可能即是新作之曲，否则可写为「依谱寻稀声」或「依谱奏元声」，也可以变换上下句法写为弹古曲 。陆龟蒙的诗「江南秋怀寄华阳山人」写道「谱为听琴阅」是听琴认真专注，先审读琴谱，也是琴的修养甚高的表

现，已经超出了一般信手随心，浅赏辄止的阶段了。姚合的诗「闲居遣兴」写道：「失谱废弹琴」，皮日休诗「琴忘因抛谱」，也表明了琴人已不可无谱。但同时有的琴人却又可以超越传统不限於琴谱：「琴多谱外声」。这乃是古琴历史久远的一种特有的音乐思想，即弹琴之人可以有自己思想表现，而增加新声。现存古琴曲，常有一曲而两种不同版本流传，以至多种不同谱本现象，就是这种思想的影响所致。喻坦之的诗「留别友人书斋」中写道：「背

俗修琴谱」更是有意识的对传统琴曲的加工。此事有违将古曲尊为

圣贤遗韵的普遍意识，因而说是「背俗」之行。但这种有意识的修改琴曲，有时倒是音乐范畴中的个性与创造性的表现，具有艺术的积极意义。东皋子王绩在旧曲上改编而创作出新曲「水仙操」:「加減旧弄作水仙操」，吕才「依琴中旧曲定其宫商，然後教习并合於歌」，作成可以唱的「白雪」，以补古代「白雪」的失传，都是属於艺术创作了。

艺术琴是古琴音乐思想的主要方面，是古琴音乐的存在和发展的主要依托。离开职业琴家和兼善琴人的艺术性古琴音乐思想，琴必不兴。

二、文人琴音乐思想七类

文人琴是大不同於艺术琴的一种古琴音乐的存在方式。常常是文人们以琴作为修养个人，依凭精神，寄托理想的方式。也有许多文人把古琴音乐作为艺术来欣赏，用以自我娱悦心性。以琴为艺术的文人，弹琴不在意演奏技巧 ，也不需要演奏的职业水准，因而不同於兼善琴家的艺术琴。

从唐代诗人的作品中可以大致归纳出文人琴的音乐思想七类:

一欣然、二深情、三清高、四旷逸、五艺术、六圣贤、七仙家。

在「全唐诗」中表达「欣然」类者约二百五十多首，表达「深情」类者约二百二十多首。表达「清高」类者约 二百一十多首。表达「旷逸」类者约一百二十多首，表达「艺术」类者约八十多首，表达「圣贤」类者，约七十多首，表达「仙家」类者约二十多首。从唐人诗作中所反映文人琴各类音乐思想的数量，可看出它们在文人的生活中和思想中所占的不同位置和所起的不同作用。

（一）欣然类

唐代文人爱琴，很多是用以娱悦自己以及友人们的心情。他们常常把琴和酒结合起来一同享受。在他们的生活中，琴并不神圣，也不高深。而是亲切、轻松。可以令人欣喜和陶然。他们弹琴和听琴并不看重琴的艺术性。有时也许如酷爱饮酒者，不在酒的优劣，有酒便饮，有酒便醉。薛易简在「琴诀」中讲的「可以悦情思」。在欣然类的文人古琴音乐思想上、古琴音乐活动中，有著充份的体现。

在欣然类的文人琴中又有「悦性」与「闲适」之别。

悦性乃是以琴娱心而有欢畅之情。白居易写有三十三首与古琴有关诗。常有一种孤芳自赏，超然出世的感觉。

但他却并非只有这单一的琴心。宋人朱长文「琴史」在白居易传中写到：白居易「自云嗜酒、耽琴、淫诗」。而且凡酒徒、琴侣、诗客，多与之游。每良辰美景，或雪朝月夕，好事者相遇，必先拂酒罍，次

开箧诗。酒既酣，乃自援琴操官声，弄【秋思】一遍」。可见白居易之於琴，既或弹高雅如「秋思」，也可以在与友人诗酒畅酣之後，是一种消闲和娱乐。而且又说他有时弹过琴尚觉不足，还要「命家僮调法部丝竹，合奏【霓裳羽衣】一曲。放情自

娱，酩酊而後已」。乃是琴之後尚需以当时流行的新曲为继。则是琴酒与时曲共享而求自娱了。「琴史」又进一步记载白居易有时坐著轿子到郊外，轿中放著一张琴，一个枕头，数卷陶渊明、谢眺的诗，轿边竹杆悬挂著两个酒壶，随意停於有山水之处，弹琴饮酒，兴尽方归。这更是自我消遣之琴了。白居易两首诗也证明了这点:

琴酒

耳根得听琴初畅，心地忘机酒半酣。若使启期兼解酒，应言四乐不言三。

此诗题就叫「琴酒」，已令二者合一了。在此，琴使他感到畅快，酒也半醉而心中不剩人间嗜欲。因之认为荣饮期这位上古逸人弹琴而歌，自享其三种乐事，却因不知酒中之妙而少一乐。否则可以言其享有四乐了。此中以琴合酒之趣，欣然娱悦之情甚矣!白居易的另一首诗:

梦得相遇援琴命酒因弹「秋思」偶咏所

怀兼寄继之待价二相府

闲居静侣偶相招，小饮初酣琴欲调。我正风前弄「秋思」，君应天上听「云韶」。时和始见陶钧力，物遂方知盛圣朝。双凤栖梧鱼在藻，飞沉随分各消遥。

此时白居易又是酒中弹琴。所弹却是清高淡雅的「秋思」。因此可知不论那种琴曲，都可与酒合来以享其欣然娱悦之趣。而在诗尾遗有注「【云韶】」雅曲，上多与宰相同听之」。也表明白居易并未傲然自立而蔑视权贵，而是题之以为荣，并在诗内称颂圣朝之大治，人们不管升官或贬职，皆相安自乐。在他的「偶吟二首」中写道老时唯以琴酒共得其乐:「厨香炊黍调和酒，窗暖安弦试拂琴」。在「自问」中写道「老慵难发遣，春病易兹生。赖有弹琴女，时时听一声。」尤属欣然之事。此诗说明白居易不是脱离尘世的隐者，而是深能享受的富贵文人。他有歌姬樊素，舞姬小蛮。此弹琴女或非歌姬舞姬所兼，则是更多一善琴之姬了，其娱悦之情与听歌观舞相近。最为有趣更是白居易以琴为腻友，其「闲卧」一首其一写道:「向夕搴帘卧枕琴」。则此时之琴已无清高神圣之气了。而其「自题小园」中写的「亲宾有时会，琴酒连夜开」，更是明显的娱乐之事了。

朱长文「琴史」记载崔晦叔是一位刚直的官员，辞职後「以山水琴酒自娱」。他是白居易的好友，逝世前将自己「玉磬」琴赠予白居易，在於共为同调。江南道士郭虚舟与白居易有往还，白居易有赠别

诗写他「静弹弦数声，闲饮酒一卮。」亦是琴酒为乐的同调。

孟浩然隐居而得高名。身为隐者於琴却也怀欣然之气。其诗「洗然弟竹亭」中写道:「逸气假毫翰，清风在竹林。达是酒中趣，琴上偶然音。」以琴合酒而享。他在「听郑五愔弹琴」更是是琴酒合一了:「阮藉推名饮，清风坐竹林。半酣下衫袖，拂拭龙唇琴。一杯弹一曲，不觉夕阳沉。予意在山水，闻之谐夙心」。诗中之阮藉弹琴衣衫不整，而孟浩然以欣赏之笔写之。不但以狂放不羁之态弹古圣之器，而又且饮且弹，皆令孟浩然山水之心与之谐其趣，孟氏心中之琴与彼无间矣。杜審言於琴的欣然之趣更为浓烈。他的「赠崔融二十韵」中写道:「思极欢娱至，朋情讵可忘。琴尊横宴席，岩谷卧词场。连骑追佳赏，城中及路傍」。在欢乐宴会上必然有酒，而此诗写出同时亦用琴相佐。姚合的诗「过杨处士幽居」，更写出一边饮酒一边听琴，颇令人惊奇。以今之人们听音乐习惯，只在娱乐场所听流行音乐才可以喝饮品。古人弹琴常视为极高雅严肃之事。弹琴人多要正襟危坐。甚至许多琴书要求沐浴焚香，听者亦必怀崇敬之心。唐人诗中琴酒之合有时饮罢才弹，有时弹罢而饮，此诗却是「酒热听琴酌」。可见唐人中之琴不拘一格之况。

李嶠的诗「奉和韦嗣立山庄侍宴应制」中写道:「云霞仙路近，琴酒俗尘疏」。认为琴酒之愉悦乃是十分高雅之举，此欣然之情是脱却尘俗之趣，琴中任何表现都作为文人自我意识尊贵所在。他的诗「皇帝上礼抚事述怀」中又写道:「称觞合缨弁，率舞应丝桐」。更以琴合舞再佐以酒，甚为畅快之至了。

闲适是文人琴欣然类中又一种表现，是以悠然自得为其常态。

许敬宗诗「奉和初春登楼即目应诏」写道:「歌裹霏烟扬，琴上凯风清」。这是一位尚书奉皇帝之命所作。但是他没有把琴作为先贤治国修身之器，也未用它歌颂当时的盛世和圣德，而写出一种清新明朗悠然安闲之情。卢照邻的诗「酬杨比部员外暮宿琴堂朝跻书阁率而见赠之作」(一作王维诗)所写的琴也是这种清新闲适之趣:「闲拂檐尘看，鸣琴侯月弹。桃源迷汉姓，松径有秦官」，是在世外桃源的悠然自得中。他的另一道诗「初夏即事寄鲁望」中竟然是「忽然枕素琴」与白居易的「向夕搴帘卧枕琴」有相同之趣，但未以琴酒相会取欣喜之趣而已。

权德舆官居刑部尚书之高位，而善诗爱琴。在「全唐诗」中收有他的诗十卷之多。其中与琴有关者十八首，多是悠然闲适之趣所寄。其中「新月与儿女夜坐听琴举酒」是写他一家长幼共同欣赏:「列坐屏轻捷，放怀弦素琴。儿女各冠笄，孙孩遶衣襟。」其乐融融。诗中未写什么人弹琴，也未写所弹何曲及他们感受如何，似乎这些并不重要，中心乃是与儿女共享琴所带来的悠然闲适之趣。是取其趣而不在

其音。这也正是文人爱琴最为多见的思想状态。

唐诗中有两首别具一格的与琴有关的诗竟是由妓女引起。刘兼的诗「命妓不至」写道:「琴中难挑孰怜才，独对良宵酒数杯。… 欹枕梦魂何处去，醉和春色入天台」。因招妓未得而作独饮，充满风流浪漫之情。诗中未写弹琴，但在首句点出，是在於琴为其心情所系者，甚为潇洒。诗用刘晨阮肇入天台山采药得仙女之爱的神话，寄其心中惆怅，愿在梦中得解。是文人将琴作为可溶入多情之境者。第二首是「访饮妓不遇，招酒徒不至」:「琴樽冷落春将尽，帏幌萧条日又斜。回首却寻芳草路，金鞍拂柳思无涯」。寻妓而饮也好，招友而饮也好，都令他失望。则琴也不弹酒也未饮。然而如得其反则应是与妓传杯，与友换盏，更有兴鸣琴了，应是「琴樽都忘春将尽」了。所以此公以琴酒而与饮妓酒徒共叙，或有玩世不恭之气了。

杨巨源诗「杨花落」所写的又是一番情趣生之於琴:

……此时可怜杨柳花，荣盈艳曳满人家。人家女儿出罗幕，静扫玉庭待花落。… 历历瑶琴舞态陈，菲红拂黛怜玉人……

写出一个可爱的少女如杨花一般轻盈秀美，而且以琴伴之起舞，十分清欣欢畅而绰约多姿。唐诗中直接写到以琴伴舞之诗还有李嶠的「皇帝上礼抚事述怀」和李端的「胡腾儿」等。亦琴之欣然类的一方面。

二百五十多首欣然琴心之诗，五彩缤纷，似可说明欣然类之琴在唐代文人古琴音乐思想中，居於首要地位。

（二）深情类

古琴音乐又常常是唐代文人深情所寄托者。在许多诗中表现了他们藉琴而传递着或宣泄着深沉或深切的感情。

他们的思想中心往往不是在於音乐的欣赏，而是以此达成其感情的溶汇。这正是文人琴心之特点之一。这种以琴来寄托和联络的深情，包含著爱情、友情。有的炽热、有的艳丽、有的感伤、有的沉郁。有时情在琴中，有时琴用於情。

感伤之情在於文人伤时感事深情寄之於琴。

李白的诗「幽涧泉」写出琴中所寄的深切感伤之情:

拂彼白石，弹吾素琴。…客有哀时失志而听者，泪淋浪以沾襟。乃缉商缀羽，潺湲成音。

联系著琴人和听者的是深切的感伤。客之失意而为琴人之奏所动，以至泪流不止。即如此诗中所言「吾但写声发於妙指」。李白又有「古风」数十首。其第二十七首写出一位绝世美人的孤芳自叹，寂寞怀春，希望得到理想爱情的感伤:「燕赵有秀色，绮楼青云端。眉目艳皎月，一笑倾城欺。…纤手怨玉琴，清晨起长叹。焉得偶君子，

共乘双飞鸾」。此诗中所写之琴，在一怨字，乃深切之感伤所在。

张九龄在「陪王司马登薛公逍遥台」诗中所表现的深切，是在怀念前代人物:「尝闻薛公泪，非直雍门琴。窜逐留遗迹，悲凉见此心。…人事已成古，风流独至今」。诗怀隋代薛道衡之悲在於不得志。诗中引雍门周以说动孟尝君亡国之感，再以琴令其悲的典故。诗人之心，在琴寄悲时感事之痛的深切之情中。陈子昂的诗「同曼上人伤寿安傅少府」中所写的悼亡之情，也是以琴写深切之痛:「金兰徒有契，玉树已埋尘。…援琴一流涕，旧馆几沾巾……」垂泪抚琴，以寄哀思，乃是诗人知琴可以传此深情者爱恋之情於琴，在唐人诗中表现甚多，常亦在深切之感中。

诗圣杜甫有诗「琴台」，其中之琴可见此深情:

茂陵多病後，尚爱卓文君。酒肆人间世，琴台日暮云。野花留宝靥，蔓草见罗裙。归凤逑凰意，寥寥不复闻。

诗中写出一种浓郁的浪漫之爱长久绵远，不管是当炉卖酒，还是幽台弹琴，都荡漾著美貌倩装之丽和归凤逑凰
之爱、其事已艳，此诗亦秀。杜老的古琴音乐思想中亦有此浪漫深切之一格，可知唐人於琴，其心颇广。

李白的诗也有娇艳的儿女之情发之於琴:「代别情人」一诗写道「桃花弄水色。波荡摇春光。我悦子容艳，子倾我文章。风吹缘琴去，曲度紫鸳鸯」。其中浪漫浓丽之情，形之琴曲，呈鸳鸯之爱恋，亦感之甚深者。李白的另一首「示金陵子」，其中浓情密意，则又类卓文君与司马相如的故事:「金陵城东谁家子，窃听琴声碧窗裹。落花一片天上来，随人直渡西江水」。更有天仙降临，梦得巫山神女之意。

见之於南北朝的一则异闻，王敬伯偶遇美女之魂，被唐人浪漫之心写成一见锺情的爱情故事，却又只有一夕之爱。但其艳丽而具深情，发之琴心，是足令人玩味者。李端在他的「王敬伯歌」中写出这样的奇缘:

妾本舟中女，闻君江上琴。君初感妾意，妾亦感君心。遂出合欢被，同为交颈禽。传杯惟畏浅，接膝犹嫌远。侍婢奏箜篌，女郎歌宛转。宛转怨如何，中夜霜渐多。霜多叶可惜，昨夜非今夕。徒结万重欢，终成一宵客。王敬伯，缘水青山从此隔。

这首归为「琴曲歌辞」的诗所写出的浪漫之情，比之卓文君的夜奔而成就白首夫妻，更有违正统观念。是比「凤逑凰」故事，更有动人之深情传之於琴:「君初感妾意，妾亦感君心。」皆是自「闻君江上琴」中所得。

刘方平更写出两首名为「宛转歌」的诗，代故事中人物之言:

其一

星参差，明月二八灯五枝。黄鹤瑶琴将别去，芙蓉羽帐惜空垂。

歌宛转，宛转恨无穷。愿为波与浪，俱起碧流中。

在这首歌裏，琴成为浪漫一夕的爱情中深心所托之物。因而王敬伯之将离，歌者以人琴俱渺而感伤。这是古琴音乐思想中甚为鲜明的表现爱情的深情类。崔珏官至侍御。他的名句，「席间咏琴客」一诗中「七条弦上五音寒，此艺知音自古难。唯有河南房次律，始终怜得董庭兰」，为涉猎中国音乐史者所熟知。其中充满对古琴艺术因深而琴上只辟交颈语，窗前空展共飞诗。...」这裏的琴已是直接表达男女之情中的亲密话语了。卢仝的诗「有所思」写出一种深切的相思之情:「湘江两岸花木深，美人不见愁人心。含愁更奏缘绮琴，调高弦绝无知音。美人兮美人，不知为暮雨兮为朝云。...」一往情深的怀想，以琴寄愁又恐心中所爱不能理解，发幻想如有巫山神女来会，又不知能如愿否。深切的爱恋之情以琴写出。

尽人皆知李白在唐代诗人中最有传奇性，诗作常有气吞长虹的豪迈及纵横跌宕的幽愤。然而李白也有逶婉深切的柔情寄之於琴。他在「长相思」中写道:

日色已尽花含烟，月明欲素愁不眠。赵瑟初停凤凰柱，蜀琴欲奏鸳鸯弦。此曲有意无人传，愿随春风寄燕然......

鸳鸯弦即琴上爱恋之曲。长夜无眠而以琴弹鸳鸯之曲。寄相思之情却又叹不知传向何人。或可能此诗是他以爱情之无人可寄以喻其才不得展，无处施。但毕竟诗中以琴与爱恋之深情相联，是知其心中之琴本可寄此情。

在「敦煌词」中「喜秋天」写了一个满怀相思之情的女子发之於琴的急切心绪:「潘郎枉语多，夜夜道来过。赚妾更深独弄琴，弹尽相思破」。以琴写相思之情，弄琴以至弹破相思，自是其情之极致者。「敦煌词」的另一首「五更转」的「闺思」也写了这种女子相思之深情:「一更初夜坐弹琴，欲奏相思伤妾心。」以琴弹相思而生伤感，是其情之至切矣。

徐彦伯的「拟古三首」其三写了青楼中才艺少女的哀伤。或为怀春，或是相思:「荷花娇缘水，杨叶暖青楼，中有绮罗人，可怜名莫愁。...纤指调宝琴，泠泠哀且柔。...」哀而丽，哀而柔，亦情之深。王琚的诗「美女篇」:「东邻美女实名倡，绝代容华无比方。...清歌始发词怨咽，鸣琴一弄声断绝。借问哀怨何所为，盛年心情多自悲。须臾破颜倏变态，一悲一喜并相宜。...」名妓以琴写怨，在诗人之心中和笔下是真挚而深切的，是作为一个普通人的悲哀之情而写的。这首诗显示了唐代文人的古琴音乐思想甚为宽阔。明代宁王朱权的「神奇秘普」序中认为贩夫走卒不可以弹琴，而更有人提出不可以对倡优弹琴。这首唐人之诗竟然写了妓女弹琴，且以赞美之笔写出，足见时代之差异的巨大。

以琴寄别离之情在唐人诗中甚多。王勃的诗「羁游饯别」中写道:「琴声销别恨，风景驻离欢。宁觉山川远，悠悠旅思难」。这裹的琴可以除祛离别之痛，可以传友爱之情，甚有独特之境。在他的「寒夜思友三首」其二中所写的琴，则是怀念远离之人的友情:「久别侵怀抱，他乡变容色。月下调鸣琴，相思此何极」。虽是友情，也至「侵怀抱」之深，而以月下之琴寄之。李曦的「送司马先生」写离情很为深切:「蓬阁桃源两处分，人间海上不相闻。一朝琴裹悲黄鹤，何日山头望白云」。用了仙人乘黄鹤，浮白云，一去不返的典故，在琴思中，著力的将一个悲字写出来，令人感到浓厚的挚友之别情，刘沧的诗「入板留别主人」是写自己远行的离别:「对酒相看自无语，几多离思入瑶琴」。虽然是琴酒同俱，却因在分别之时，而对酒无语，怀离别之愁。骆宾王的诗「秋日送侯四得弹字」中所表现的琴中之情亦是深厚的离情:

我留安豹隐，君去学鹏抟。岐路分襟易，风云促膝难。夕涨流浪急，秋山落日寒。惟有「思归引」，凄断为君弹。

虽然诗中明指友人去作鹏程万里之抟，仍藉琴中古曲之名「思归」二字以表惜别之心。弹琴饯别竟至「悽断」之地，实是特别难当之情。在陈子昂的一首赠别诗中所写的心绪，情深而不伤感，唐人惜别之琴，时见此类:

春夜别友人二首其二

银烛吐轻烟，金樽对绮筵。离堂思琴瑟，别路绕山川。明月隐高树，长河没晓天。悠悠洛阳去，此会在何年。

诗中所写是在银烛高照，华筵盛开之时，又是友人去往京城。可知是得志者将登鹏程之游。所以虽有「此会在何年」的深深惜别之情，却无消沉感伤之气。在他的另一首送别诗「春晦饯陶七於江南同用风字」中，不但情深而无伤感，更有一种洒脱轻松的亲切在:「黄鹤烟霞去，青江琴酒同」。是以琴酒饯别而有「芙蓉生夏浦，杨柳送春风。」的开朗明丽气氛。进而他把怀念放在轻松之境:「明日相思处，应对菊花从」。此诗以琴酒引出的别情归之于赏菊之时的怀念。是惜别而不伤感之深情。元稹有诗「和乐天别弟後月夜作」，将手足亲情的离别之思寄之於琴的情景写的甚是鲜明:「闻君别爱弟，明天照夜寒。秋雁拂簷影，晓琴当砌弹。怅望天澹澹，因思路漫漫。屹为别弟操，闻者为心酸」。白居易以诗写其别弟之伤感於琴中，从而令闻者心酸，是人之情深，也是琴中所发之情深。张总的诗「同王仆射山亭饯岑广武义得言字」所写离情，则是琴中之深情而无感伤气者:「长安东陌上，送客满朱轩。琴爵留佳境，山池借好园。兹游恨不见，别後缀离言」。在权贵之家的优美园林饯行，有《鍾众多富丽堂皇的车马贵客相送。再饮酒弹琴为别，确有得志之气。其惜别之深情在「恨不见」

中，并且别後仍有相思系之:「别後缀离言」。

唐代文人琴的音乐思想中，有的以琴所寄的深情是诗人或琴人自己的一种内心感觉，并不是与他人发生联系而得者，此种感怀之情亦颇深切并有高尚品格寓於其中。李端的「杂歌」写道:「伯奇掇蜂贤父逐，曾参杀人慈母疑，酒沽千日人不醉，琴弄一曲心已悲。」以伯奇受骗，为後母捉衣领上之蜂，令其父怒而逐之。曾参被谣传杀人，三次而其母信，大为感慨。琴上一奏，即把其由人生思想复杂，时有险恶及身而生的感慨化为悲哀。杨巨源在他的「赠侯侍御」中，也表达了这种历史性的深切之感慨:「步逸辞群迹，机真结远心。...月明多宿寺，世乱重悲琴。霄汉时应在，诗原道未沉。...」诗中有明显的孤高精神，自赏其超群的特殊行止，但却又怀有乱世之悲，皆归之於琴。刘禹锡的诗「答杨八敬之绝句」也写到了这种悠远阔大的悲哀思想:「饱霜孤竹声偏切，带火焦桐韵本悲。今日知音一留听，是君心事不平时」。伤时感事的深深感慨，在琴中寻求得一种可与之共鸣的悲哀，以至於言之以极的说「带火焦桐韵本悲」。

李贺的诗「秦王饮酒歌」是一种旷世之雄的内心空虚和感慨。是深切之哀在琴上流出:「秦王骑虎游八极，剑光照空天自碧。...酒酣喝月使倒行，银云栉栉瑶殿明。...仙人烛树蜡烟轻，清琴醉眼泪泓泓」。李贺所写之秦王，有人解作秦始皇，有人解作唐太宗李世民，以其曾封为秦王。唐又有「秦王破阵乐」及「秦王破阵舞」，专颂李世民为秦王时的武功。而嬴政称帝後为始皇称，或以秦始皇，或以始皇帝称。所以嬴政和李世民都有骑虎游八极之威，都有「剑光照空天自碧」之功，而李贺之诗当是写李世民。此诗将一代风云之帝王的神奇英武和由琴心酒兴所引起的内心感慨而流泪，结合为一体。不论是哀人生之短，不论是伤知音之罕，不论是国之忧，不论是民之困，都使一种深切的悲伤在琴上在酒中引出，是又一种文人琴之深情。

罗隐的诗「旅社寄所知」二首其一写道:「思量前事不堪寻，牢落余情满素琴......寂寞谁应吊空馆，思乡时节独沾巾」。所写的是在孤独寂寞中，对已逝的可珍视的往事的追怀。所生的感伤寄於琴音，乃是一种具有总括性的悲凉，是内心自省中深切情怀充满琴思。徐铉在南唐曾位至中书舍人，吏部尚书，归宋又为散骑常侍。当是风云变幻的朝代更替，令他深有感慨而寄之於琴，写之成诗的。他「赋得有所思」中写到「...忘情好醉青田酒，寄恨宜调绿绮琴。落日鲜云偏聚散，可能知我独伤心。」实是人生聚散之悲，深切之情，只有自知。

从这些多彩多姿的琴上深情之诗中可以看到唐代文人的古琴音乐思想中，深情的寄托和表达，是甚为鲜明浓厚而重要者。

（三）清高类

唐代古琴音乐思想中，文人琴的清高类也是其中重要类型之一:「全唐诗」中大约有二百一十多首体现着这种古琴音乐思想。在文人好琴者中，这类人士将琴主要作为自我修养及寄托傲视功名利禄之思和蔑视七情六欲之心的。在精神上有时居於不可攀的位置，有时又有孤独悲凉之感，有时甚至充满凄清消极之气。有些是得志者的不满，有些是失意者的不平，有时是文人的理想所在，有时是文人身份的标榜。

孤高之气是此类中给人印象最为突出者。白居易是其代表。在他的三十三首与古琴有关的诗中，清高类思想占著主要地位，而孤高是其特色。他的「夜琴」诗最为突出:

蜀琴木性实，楚丝音韵清，调慢弹且缓，深夜数十声。入耳淡无味，惬心潜有情。自弄还自罢，亦不要人听。

在这首诗裹，白居易之琴所追求的是自弹自罢及淡至无味。古今琴人最高理想是得遇知音，而白无以琴求无味，自得於不要人听，是清高而有孤独之境。他所喜的是平淡的声音，应是没有强弱变化。他所喜的平淡，也应是没 有明显起伏的旋律。如此无味之数十声，是其内心可以意会之趣。因之平淡无味之琴并非木然无所感，乃是自得於高居清雅之境的自适之心。或如人饮甘泉，其水再甘也不可能似含糖之甜味。甘泉之美在其无味，尤其人渴之时，深感其美而若甘。所以无味之美只是一种主观精神现象，颇似「心如止水」者。因之诗人琴中之心，全在於自我。

白居易的「废琴」诗对这种思想有更为明白的表达:

丝桐合为琴，中有太古声，古声淡无味，不称今人情。玉徽光彩减，朱弦尘土生。废弃来已久，遗音尚泠泠。不辞为君弹，纵弹人不听。何物使之然，羌笛与秦筝。

不为人弹，一方面是不想他人听，一方面更是人们多不愿听。原因是不为时人所好。时人多好的是娱乐性的民间音乐羌笛和秦筝。此中白居易突出的强调了时代之差异。他独好此太古之声，而太古之声为时人多所不受。白氏之心如此，是其清高思想所使，或因其仕途受挫，或因其看到社会敝端。虽然他曾有颇高官位，却遭贬斥。他在司马之位或在刺史之职，虽然有权有俸，却仍心存不平之气。所以他的诗可以力求老妪皆解，於琴却相反，是不欲人听。在他的「船夜援琴」明白的表达了这种思想:

乌楼鱼不动，夜月照江深。身外都无事，舟中只有琴。七弦为益友，两耳是知音。心静声即淡，其间无古今。

白居易所感的，所求的。都是独自一人，忘却古今，淡然之琴音。琴人所思之益友他已不必寻找，七弦即是。琴人理想之知音，他也不

需追求，自己两耳即是，此孤高之境是清高类古琴思想之极了。这种自傲之情，在他的「弹秋思」中更明确写到:「近来渐喜无人听，琴格高低心自知」，则是以无人能听，无人肯听，来证其琴格之高了。朱长文在「琴史」中记载着友人过白居易之宅，会以诗酒之外，白居易往往「乃援琴操宫声，弄「秋思』一遍」。是知他也常欲人听其琴，只是以无人听为其理想之极境，而不是得知音为尚。朱长文「琴史」写道「乐天之於琴，工拙未可知」。说明唐人，宋人所见所知的白居易是一爱琴之极者，却无善琴之印象。故而白居易的清高音乐思想，在於自己孤高的心情有所寄托而已。

王元的「听琴」诗所写的琴心与白居易相近:「拂尘开素匣，有客独伤时，古调俗不乐，正声君自知。寒泉出涧涩，老桧依风悲。纵有来听者，谁堪继子期。」所不同的是，此诗未谈琴韵之疏淡无味。他又引伯牙子期知音之典，则是虽有孤高之情，尚未摒弃知音之念。刘长卿的「听弹琴」一诗与王元诗中的思想大体相胳合:

泠泠七弦上，静听松风寒，古调虽自爱，今人多不弹。

诗中所写今人不弹者，指的是古调，其谓「静听松风寒」或是「风入松」。则与白居易诗中所提及的古曲「秋思」、「绿水」同为清淡以至无味古雅静远之曲了。人们常以这类唐诗证古琴在唐已少人听或在唐琴曲已只是清高淡雅之音，实有误会。大量写琴之多彩多姿内容及情感之诗，已可证唐代之琴仍是社会文化生活之重要艺术，而此类写琴之超然不群者，亦明写在於古曲、古调。应明白其实质所在。

韦应物的诗「司空主簿琴席」写出一位高等官员的琴境:

烟华方散薄，薰风犹含露。澹景发清琴，幽期默然悟。流连白雪意，断续回风度。掩抑虽已终，忡仲在幽素。

文人的清高思想在此诗中之琴表现甚明。其琴如兰香，带冷露，清凉可以沁人心脾，又如白雪和清风，是一种不染俗尘的淡雅之情。王绩的诗「山夜调琴」所写的琴也是这样孤高的心境:「促轸乘明月，抽弦对白云。从来山水韵，不使俗人闻。」是把琴中最为人知的「高山」、「流水」代表琴音的清雅高尚，而放在明月白云之间，不为人弹。虽然只是说不使俗人听，也许却认为世上几乎皆是俗人。张说在其诗「蜀路二首」其二，中所表现出来的傲然自负思想，更是把琴的清高冷峻之气引了进来:「玉琴知调苦，宝镜对胆清。鹰饥常啄腥，凤饥亦待琼」。其写琴境而言调苦，虽然为有味而非淡至无味，然苦味甚於无味之孤高尤多。此中之凤饥而待琼，亦苦调之琴与之相偕而彰。

清高类的文人琴心中，有时亦在超然之境。王昌龄的诗写出了这种音乐思想。

江上琴兴

江上调玉琴，一弦一清心。泠泠七弦遍，万木澄幽阴。能使江月

白，又令江水深。始知梧桐枝，可以徵黄金。

诗写江上玉琴，心与弦共在清雅之中，七弦谐鸣，弹奏成曲，在幽静沉寂之中。诗中未写所弹何曲，是因文人於琴常在於寄其脱俗的意念，而不在於何曲。其主观感觉最为重要，因之在有的文人心中，高山之巍峨而觉其闲，流水之荡荡而觉其咽。虽近於曲解古人，却有其深刻的主观原因。文人清高类古琴音乐思想常是孤芳自赏为尚，以无人能识而自得，却又常以无人能识而感慨。李白的古琴音乐思想也有多种成份。文人的清高思想也在其身有所表现。例如其诗「郢中赠王大」。

……相知同一己，岂惟弟与兄。抱子弄白云，琴歌发清声，临别意难尽，各希存令名。

诗中述及与友人之谊已同一己。琴歌发为「清声」，当是有清高之气在。故互勉以名节，以期传世。是以琴明清高之志，是清高之思寄之於琴。在他的「答长安崔少府叔封游终南翠微寺太宗皇帝金沙泉见寄」中，所写的琴是「拂琴听霜猿」。以琴之清和猿之清相合，不在曲之本意如何，而在琴音所发之境。古人谓猿与鹤为双清，则山中之猿以琴对之，俱在清高之境，乃有超然之意。

刘眘虚在「寻东溪还湖中作」一诗所写的琴，只在最末一句点出，前面诸多笔墨都在超然清高之境：「……幽兴方在往，归怀复为今。云峰劳前意，湖水成远心。望望已超越，坐鸣舟中琴」。顾况的「弹琴谷」中，写琴甚是单纯而宁静：「谷中谁弹琴，琴响谷冥寂。因君扣商调，草虫惊暗壁」。琴声可令幽谷更静是因琴静。「商调」或指「韩非子，十遇」中所载师旷弹琴，晋平公问他弹的是什么曲子，师旷告诉他是「清商」，乃属悲曲。以此解之，则谷中鸣悲情之琴，令草虫为之惊，是为琴所激。此琴清高不与人通而令幽谷静草虫惊。诗人心中之琴已至超然世外了。李端的诗「题崔端公园林」中写道：「……上士爱清辉，开门向翠微，抱琴看鹤去，枕石待云归。…」有超脱尘俗的不凡之气。而无孤高或沉寂之感。

文人琴中又有许多以怀古之情寄以清高之志者，羊士谔诗「书楼怀古」所写的琴，不在於喜，不在於忧，而在
其感慨之追怀。「……远目穷巴汉，闲情阅古今。忘言意不极，日暮但横琴」。思古之情已渺不可言，而一横琴便
有所得。此中清高之心，在於其内心怀古之情，韩愈写有充满宏伟壮烈之情的「听颖师弹琴」，也有一首写及文人清高淡雅之琴心者。但韩愈却提出了疑问：

秋怀十一首其七

秋夜不可晨，秋日苦易暗。我无汲汲志，何以有此憾。…有琴具徽弦，再鼓声愈淡。古声久埋灭，无由见真滥。低心逐时趋，苦勉只

能暂。有如乘风船，一纵不可缆。不如觑文字，丹铅事点勘。...

此诗所写他听到的古曲，亦是淡而似乎近於无味者:「再鼓声愈淡」，是可知其秋夜中听人弹琴之感。此琴古雅清高，但韩愈怀疑所听之曲是否真正古代之作。显然韩愈知在唐仍存之古曲「广陵散」、「流水」等皆非淡者。

故他写到「无由见真滥」，乃是提出了怀疑。事实亦必定是古曲有淡者亦有浓者，新曲亦可写成淡而无味者，或奏成淡而无味者。是知韩愈於琴甚有见地。

孟郊在他为听琴而写的诗中，文人清高思想中的超然物外之情表现甚显:

听琴

飒飒微雨收，翻翻桐叶鸣，月沉乱峰西，寥落三四星。前溪忽调琴，隔林寒琤琤。闻弹正弄声，不敢枕上 听。迴烛整头簪，漱泉立中庭。定步齿履深，貌禅目冥冥。微风吹衣襟，亦认宫徵声。学道三十年，未免忧死生。闻弹一夜中，会尽天地情。

深夜闻远处之琴而得悟天地之情，解三十年未解之生死之忧。这种超然物外的升华，乃是由琴中所得。诗中对於这样重要影响的琴，只写到「隔林寒琤琤」。他的感觉也只是「不敢枕上听」。或许他知道所听之曲，或许他只能听出旋律中的音高:「亦认宫徵声」。但并未就此而写他的精神活动。因之此时，琴所给予他的顿悟的升华，应是他原对琴深有所知，以琴为至清至高的思想潜於心。在此特殊之时，特殊之境，而忽有新的感觉。令其心有深刻

共鸣，而得会天地悠悠今古茫茫，万物渺然，生死无凭、生死无忧之感。此中清高应是极高境界了。李中的诗「听郑羽人弹琴」，写一位善琴道士的琴，清高之气引发诗人的怀古之思:

仙乡景已清，仙子启琴声。秋月空山寂，淳风一夜生。莎间虫罢响，松顶鹤初惊。因感浮华世，谁怜太古情。

诗中将琴音所产生的微妙影响加以刻划。诗人有感於凡人不知此情此景中的深远意趣，只知享受，为之叹息，颇似白居易诗中之琴境。尤其他写的琴能令虫静鹤惊，又更有悠远之气。

清高之琴亦时有傲然之气。李群玉在他的「送处士自番禺东游便归苏台别业」诗中，写出琴之静及人之傲:「 ……高笼华亭鹤，静对『幽兰』琴、汗漫江海志、傲然抽冠簪……。」清高思想既在其心，又在其琴。琴奏「幽兰」 ，志若江海，於清高傲岸的处士赞誉颇殷。这种琴心与文思的清高溶在一起的旨趣，在他的「送陶少府赴选中又有不同「...久向三茅穷艺术，仍传五柳旧琴书。亦同飞鸟栖高树，心似闲云在太虚。...」虽然琴书可伴，如陶

渊明之清高，但在应选，乃是求济时用世。所以行如高栖之鸟，心

却是太虚之云。这种清高之琴心，进则如权德舆之得志者，憩园林怀太古，吟风月。退则如隐士幽居、寄江湖，感沉浮，傲霜雪。都是文人清高琴心所在。司空图的「即事九首」其二，亦写出其琴心之风骨:「十年深隐地，一雨太平心。匣涩休看剑，窗明复上琴」。剑胆琴心俱存。虽剑已不开匣，然其气在，则其人其琴皆不只存孤寂冷逸之情。张乔写友人之隐的琴心也不消沉。

题友人草堂

……三亩水边竹，一床琴畔书。深林收晚果，绝顶拾秋蔬…

一派淡泊功名安闲自稼的清高明朗之情，在琴书为伴中。李中的诗二「言志寄刘鈞秀才」也写出一种甚有风骨的清高者的琴:「……酬身指书剑，赋命委乾坤。秋爽鼓琴兴，月清搜句魂……。」和张乔诗中之琴心非常一致。秦韬玉的诗「桧树」所写的树，强劲而雄伟。它的傲岸清刚之气，可以引发诗人的琴兴。这琴兴亦自具风骨:

翠云交干瘦轮囷、啸雨吟风几百春。深盖屈盘青尘尾、老皮张展黑龙鳞。唯堆寒色资琴兴，不放秋声染俗尘……。

文人琴的清高类中，有的又存孤凄冷寂而悲凉之情。虽然为数不多，却极令人为之感动。王绩的诗「北山」写道:「……【幽兰】独夜清琴曲，桂树凌云浊酒杯。槁项同枯木，丹心等死灰」。其人身已枯，心已死，寄於琴中的清高孤寂，如空谷中不为人顾的幽兰。此时虽然有酒但浊酒已不能令其人欣然自闲。此处之琴只为悲凉之心所托。王适的诗「古离别」所写的也是这种愁苦之心发自琴中:「昔岁惊杨柳，高楼悲独守。今年芳树枝，孤栖怨别离。」「苦调琴先觉、愁容镜独知。」孤独者昔岁今年都深浸在悲伤之中。徐仁友的诗「古意赠孙&&翎」中写道:「……云日落广厦，鹭花对孤琴。琴中多苦调，凄切谁复寻」也直接的写出了琴中孤独和哀苦，甚为淒凉。司空曙的「赠庾侍御」诗中之琴，因人已垂老，琴亦生悲:「白发今催老，清琴但起悲」。是独自哀伤之情发之於琴:孟郊有诗「商州客舍」诗意甚苦。孤独的悲痛由琴中发出，引其落泪，感其不得知音者:

商山风雪壮，游子衣裳单。…日短觉易老，夜长知至寒。泪流潇湘弦，调苦屈宋弹。识声今所易，识意古所难。

在他乡为游子，风雪严寒、衣单夜长，若自不堪。屈原被逐更引诗人琴中之苦，而又难有人解其凄苦之意。孤独冷寂之情甚重。他的「连州吟」所写的琴心更为 淒切:

……哀猿哭花死，子规裂客心。兰芷结新佩，潇湘送旧音。怨声能翦弦，坐抚零落琴。

诗中猿鸟都令游子之心痛裂，琴弦亦为之断。诗人还把孤寂之心寄於弦已不整的琴上，其中伤感已极为强烈了。杨衡的诗「旅次江亭」，也是游子万里孤身所生的悲凉寄之於琴。虽不似孟郊诗中那样沉痛，

却也是一种发之於琴的孤寂清高之气。

扣舷不能寐、皓露清衣襟。弭伤孤舟夜，远结万里心。幽兴惜瑶草，素怀寄鸣琴。三奏月初上，寂寥寒江深。

孤寂的游子夜不能寐，衣也为寒露所湿，自然十分凄凉。「幽兴寄瑶草」应是内心深处感到自身之困境如「幽兰」、似弱草，而其高洁自持，亦如幽兰似弱草。最後写道「寂寥寒江深」正是其哀愁之情所致。

清高类之思想在文人琴中虽然次於「欣然」、「深情」两类，所占数量不大。但所产生的影响甚远。至今人们通常以白居易、刘长卿两人诗中所写之琴看琴。现在所能见到的古代琴书琴谱中言及琴时，也多强调琴的清高性、古雅性。明代严天池所创的虞山派琴风及其後徐青山的二十四琴况所强调的美学准则，虽未表示承唐代这种清高类思想，但其精神是很为一致的。如将这种古琴音乐思想看成古琴音乐的正宗、主体，甚而强调为唯一法则，不能不说是对古琴艺术的极大误解。

（四）旷逸类

文人琴中近於清高而意趣超然，没有显著的哀伤与消沉，而呈现某种热情或自负，虽然时亦有感慨或不平，却归结於豁达和飘逸者，可以称之为「旷逸」类。有的隐士於琴，并没有出世之心，有时还有闲适之趣，也可归之於旷逸类中。

王维的诗「竹里馆」，历来是最脍炙人口之作。这是一首具「旷逸」类琴心的典型：

独坐幽篁裹，弹琴复长啸。深林人不知，明月来相照。

竹林中独自弹琴，不为传达心情给他人，并且与豪情之长啸交替。以琴自乐，且有豪气，实甚旷远而俊逸者。在王维的「酬张少府」诗中，更明显的在琴中寄以旷远之心：「晚年唯好静，万事不关心，...松风吹解带，山月照弹琴。」万事不关心，不但功名利禄已无所感，喜思哀乐也可尽弃了。任吹解衣带的松风与山月为琴心之伴，甚为潇洒而飘逸。

李白的诗「前有一樽酒行」二首其二所含的旷逸之气甚显：

君起舞、日西夕、当年意气不肯平。白发如丝叹何益、琴奏龙门之丝桐，玉壶美酒清若空。摧弦拂柱与君饮，看朱成碧颜始红……

诗人感於当年，意气难平。但发已白，人已老，不必再有感叹了。故而饮酒弹琴、一醉为是。这种一切已不在意的心绪，使得琴尽情、酒尽兴的「摧弦拂柱与君饮」了。豪兴之浓而令弦断柱落、是欲摧任何可塞於心之事了。李白的「白毫子歌」所写的是一位异人。超然豪迈，住在松下的云裹、吃石中之髓。李白慕此公之饮酒弹琴。但流霞

杯饮酒、花间弹琴之後仍感此公不得亲。一种高雅旷逸之气存於诗人的思想之中:「余配白毫子，独酌流霞杯。拂花弄琴坐青苔。绿萝树下春风来。…可得见，未得亲，八公携手五云去，空余桂树愁杀人。」

李顺的「题少府监李丞山池」自认是主人的知音，又以嵇康之琴来称颂主人的清风。嵇康是竹林七贤中最有豪气而飘逸者。被杀之际还要再弹「广际散」。诗中所言中散琴，亦应含有此傲然逸气:「……窗外王孙草，床头中散琴。清风多仰慕，吾亦尔知音。」王绩的「田家」三首其二，表现了他超然如入世外桃源的理想。虽然也以琴酒寄兴，却不是欣然欢愉之情，而是与世无争的飘然旷逸之气:

家住箕山下，门枕颖川滨，不知今有汉，唯言昔避秦。琴伴前庭月，酒劝後园春，自得林中士，何忝上皇人。

卢照邻诗「于时春也慨然有江湖之志寄赠柳九陇」中写的琴，在行万里路中，书亦沉浸三十年，却无游子的忧伤和文人的感慨。诗题明言有隐去之心的「江湖之志」，但并非孤独之情，而是达观飘逸之心所使:「提琴一万里，负书三十年。」他的「首春贻京邑文士」写出了他淡泊声名，不慕权贵，纵览古今，而以琴寄此情怀的旷逸之气:「寂寂罢将迎，门无车马声。横琴答山水，披卷阅公卿……」

晋人陶渊明不为五斗米折腰而归故乡，以松菊为伴，饮酒赋诗，抚无弦琴，为唐人多所追慕。张循之的诗「送王汶宰江阴」本是友人作官赴任之时，诗人却以清高旷逸之思写道此去不过如陶渊明暂时为五斗米而已。所以其琴不在声而在意。其意何在?显然不是以县令之职为喜、甚至是以县令之职为憾了:「……让酒非关病，援琴不在声。应缘五斗米、数日滞渊明。」刘长卿的诗「过前安宜张明府郊居」也写出了弃官归乡，寄逸兴於琴中，类似陶渊明的超然之气:「寂寥东郭外，白首一先生，解印孤琴在，移家五柳成。」官可不作，琴则不可离。李端的「晚春过夏侯校书值其沈醉戏赠」中，所写的虽无得意气，却也是目无功名利禄而为琴客酒仙，入庄周化为蝴蝶之梦。甚是旷逸消遥:

……本是墙东隐，今为瓮下仙。卧龙髯乍磔，栖蝶腹何便。阮籍供琴韻，陶潜余秫田。…

竹林七贤中，阮藉嵇康特别以琴格之风骨为後人所景仰。故「广陵散」、「酒狂」在琴谱中与他们联系在一起。他们琴心，具有超脱时俗世故的旷逸之境。朱湾的诗「七贤庙」有甚为鲜明的表达:

常慕晋高士，放心日沉冥。湛然对一壶、土木为我形。下马访陈迹，披榛谐荒庭。相看两不言，犹谓醉未醒。长啸或可拟，幽琴难再听。同心不同世、空见藓门青。

诗中之「幽琴」并非说琴有幽怨，而应是幽深。以嵇康阮籍之或放饮或长啸，或纵谈或鸣琴，都在不为其时所拘束。仰慕而慨叹「幽

琴难再听」，乃是因感其琴中之逸气不得复见。卢纶的诗「九日奉陪侍中宴白鹤楼」所写出的琴，是在筵席中举杯说剑之时，弹琴引鹤，以琴有旷逸之气，可在此时奏之:

……玉筵秋令节、金钱汉元动。说剑风生座，抽琴鹤遶云…

陈存的诗「丹阳作」(一作朱彬诗)写出不拘小节的士人以琴为友而豪放旷逸的行止:「……暂入新丰市，犹闻旧酒香，抱琴沽一醉，尽日卧斜阳。」抱琴买醉而酣睡至暮，实非普通文人一般琴客之情趣可比。这种带有狂放的超脱之行，表明了唐代之琴心实甚宽阔。刘禹锡的诗「罢郡归洛阳闲居」中写的琴心虽若欣然，但有淡泊动名之情寄於月下弹琴的旷逸之气:「花间数杯酒，月下一张琴。开说功名事，依前惜寸阴。」张籍的「寄令狐宾客」写出了离职於高位、怡然自得於琴友酒客之往还，琴心自有旷逸之气:「勋名尽得国家传，退狎琴僧与酒仙，还带郡符经几处，暂辞台座已三年。…」诗写琴僧、酒仙、在於去官後的洒脱。诗用狎字，有任性随心之意，而不是在於以琴酒愉悦其情。

汉代著名文人司马相如之以琴得卓文君，为千古久久艳慕。他以深情之琴对文君而甘为帝王所弃的文人风骨，为李贺所景仰:「长卿怀茂陵，绿草垂石井，弹琴看文君，春风吹鬓影。梁王與武帝，弃之如断梗」(「咏怀二首」其一。)元稹的诗「春晚寄杨十二兼呈趟八」所写的琴、更为明显的表达了旷逸之情「…倾尊就残酌，舒卷续微吟。空际扬高蝶，风中聆素琴。庭广备幽趣，复对商山岑。独此爱时景，旷怀云外心。」诗中的意趣不同於只在脱离俗尘的清高，也非欣然愉悦之琴趣所限，而是充溢着旷远飘逸之气。风中所听之琴即存此境。皮日休的「元鲁山」，有琴酒寄情，但却是淡泊生涯，耿直清正而脱离尘世之心:「……退归旧隐来，斗酒入茅茨。鸡黍匪家禽，琴樽常自怡。尽日一菜食，穷年一布衣。清似匣中镜，直如琴上丝。世无用贤人、青山生白髭。…」素食布衣却琴常弹酒常饮，其心不在娱悦而怀超然自负之情，自有旷逸之气。护国的诗「题王班水亭」所写的情趣与皮日休诗中之思想相近，也是以弹琴月下静息田园为尚：湖上见秋色，旷然如尔怀。岂惟欢陇亩，兼亦外形骸。待月归山寺，弹琴坐冥斋。布衣闲自贵，何用谒天阶。文入之傲王侯贱功名思想，在唐诗中颇为多见。他们清高自负，毫不消沉，寄之於琴，旷逸脱俗。方干的诗「山中言事」把这种思想情绪写的尤为鲜明:「倚枕亦吟行亦醉，卧吟行醉更何营。贫来犹有故琴在，者去不过新发生。…潜夫自有孤云侣，可要王侯知姓名。」诗中之人旷达之至，白发视为新生之物，有琴即不计贫。有孤云为友，王侯亦无所谓。此中特别写出琴之不可无，足见琴乃其人高傲之心所在。黄滔的诗「赠郑明府」中写得一位在任之官的旷逸闲雅情趣:「庭罗衙使眼看山，真恐风流是谪仙」。虽

然人在任上，调遣下属，而心在山水。所以他「鸣琴一弄水潺湲」。此中之趣，不求太古之情、不寄隐者之心，既无孤者之怀，亦无哀伤之意。是在官不居势，超然以对利錄，寄兴於山水丝桐的旷逸者。徐纭的诗「送高起居之泾县」是送居高位之友人，却勉以「县郭有佳境，千峰溪水西。」莫忘山水寄意。进而又示以「弹琴坐其中，世事吾不知。」虽有官职，亦应弹琴於山水间，不问世事，以诗人看来方为理想。这种不以失职为意的旷逸之心是很别致的。刘兼的诗「春宵」中，把范蠡和苏秦的巨大政治成功看作不过一枕黄梁之梦。因而弹琴休憩并自戒莫入南柯:「 ……五湖范蠡才堪重，六印苏秦道不同。再取素琴聊假寐，南柯一梦莫相通。」此中超越古代风云人物之心，以琴明之，其琴心甚具旷逸之气。旷逸类的文人琴心中，还有些可以感受到正直勇毅之气者，而如薛易简「琴诀」中所讲的「可以壮胆勇」，甚有特色。陈子昂的诗「送著作佐郎崔融等东征」的序中写到在「投壶习射，搏奕观兵」中奏起豪壮的音乐:「镗金绕， 戛瑶琴，歌易水之慷慨，奏阙山以徘徊。」诗可以有夸张和某些虚构，而序必不违其事。故此中之琴可以与金铙并奏，而合之以歌「易水曲」及「关山月」，为东征之士壮别，亦琴心有豪俊之气，而可以壮胆勇。孟郊的诗「与二三友秋宵会话清上人院」中更为直接写出「一为鵾鸡弹，再鼓壮士怀。」「壮士怀」当为其琴之气度和意境所在。自是豪俊高旷之心的体现。此诗未写所奏何曲。但自古已有的「广陵散」、「易水歌」、「大梁吟」都是激昂之曲，可以壮胆勇以动壮士之情怀的。项斯的诗「送苗七求职」写道:「独眠秋夜琴声急，未拜军城剑色高。一苗公或为武人将求军职，所以有剑气在身。此诗写送别以琴，正是与剑气相配之豪俊气所在。李贺为古代琴曲「走马引」所作的诗，将曲中樗里牧恭为父报仇的刚毅气概，写的甚为鲜明。应是李贺知古之「走马引」具豪俊之气，写此诗以彰:

我有辞乡剑，玉锋堪截云。襄阳走马客，意气自生春。朝嫌剑光净，暮嫌剑光冷，能持剑向人，不能持照身。

以琴歌写剑气，是其心中之琴可傅此中之神韵，是视琴有豪气可寄者。

文人旷逸类之古琴音乐思想在於自得、自足、自信、自负、自傲。不以琴悦己，不以琴悦人，不以琴示情於人。神交天地，气渺王侯，旷达超脱，悠然飘逸，有时甚至刚阳豪俊。於文人琴音乐思想中，甚有特色而可贵者。

（五）艺术类

文人琴的艺术类思想，是把琴作为音乐艺术来欣赏，而不是作为个

人修养、社会风尚，国家理想和圣贤精神之所在。同时既寄托自己感情，又用以与人沟通思想。对於文人，此类思想主要是艺术爱好所在。如果他们自己弹琴，虽在於艺术享受，却并不要求有琴师那样的职业水准。如听他人弹琴，重心也是在於从自己的欣赏中所得到的主观感受，而不在意於弹者如何及弹琴者的艺术表现如何。

「全唐诗」中有为数不少的「琴曲歌辞」。这是一种文学体裁，但并不是为琴曲填词或为琴歌作词。即如唐人作「乐府」，并非为乐府歌唱所用。不同的是，琴曲歌辞主题都是用琴曲原本题目，所写内容也都是在题目所示之中。虽然有的甚为明显有唱词性质，却并非实际弹琴歌唱之用。因之，可以据琴曲歌词考所写之琴曲。从李季兰的琴曲歌辞「三峡流泉」，可以看到此曲的汹涌澎湃气势和李季兰对此曲的眷恋。这篇歌辞是文人听後的感想，是表达了文人的艺术欣赏眼光和品味。她所欣赏的是琴所表达的生动形象和宏伟的气势，并唤起当年在巫峡时，听巫峡之水的深刻记忆。她末写演奏者是何等人物，也未写演奏技巧的运用。全在其自己对艺术的感受：「直似当年梦中听」。而且好像感到那汹涌的波涛「一时流入深闺裏」。更愿一听再听：「一弹既罢复一弹」，沉醉於艺术欣赏之中。

僧皎然所作的琴曲歌辞「风入松」，写出了他听此曲的感受，觉得令他心神清朗而胜过名曲「流波」、「怀陵」。继而又感到曲中有感伤之意：「何人此时不得意，意苦弦悲闻客堂」。诗中也有对「风入松」艺术表现的欣赏：「写得松间风断续」，这是音乐起伏。「含少商兮点清徵」，是写旋律的变化。「夜未央、曲何长」，可能是说「风入松」是一首大曲，也可能是指其曲意味的隽永。「金徽更促声泱泱」，是写音乐宽广，感情深远。此诗重心不在演奏上的表现，而在听者的感受，正是文人把琴视为艺术来欣赏所得。

姚合的诗「武功县中作三十首」其二十八中竟有「弹琴学鸟声」的诗句。或许其时已有人在琴上作鸟声的模拟。虽然琴曲模拟鸟声只有「乌夜啼」和「平沙落雁」两曲，但其它琴曲有时也有「水云声」(「潇湘水云」) 抛锚声 (「秋江夜泊」) 以及波涛、旋涡的模拟性表现 (「流水」)，乃是琴曲有时亦写形写声。正是因其属於艺术，方至有此。故而此诗写及的「学鸟声」，即使不是模拟，也是对鸣的表达，或与鸟鸣的呼应，是因其琴曲及琴心在於艺术。他的另一首诗「题河上亭」，又写到「琴中有浪声」，也是以琴对所感的外界的艺术表达。此琴中之浪声 ，可以是琴之模拟滚滚波浪之声，也可以是在河上亭中弹琴，而传河流悠远之势、起伏之貌及闲雅之趣。是琴上音乐令其感有水流之境，也是用琴以艺术手法来表达人对水流的感觉。

司空图在他的「书怀」，中对陶渊明的广为传颂的抚无弦琴，提出了疑问或是反诘：「……陶令若能兼不饮、无弦琴亦是沽名……」

此处「若能」作「怎样」、「怎能」解。即是说，陶渊明於酒深爱而又深解，却不能只意会而不实饮，故此，两句诗之意应为「陶令怎么能也不喝酒呢?那么他的抚无弦琴即可写情，也只是搏取名声而已。」反问的颇为有力。司空图将琴作为艺术来看，音乐艺术没有音乐是不能存在的，而弦乐器无弦自然也就无音可发。但如以琴为古玩，为工艺品，欣赏其造型或手工，亦可不必有弦。而且以琴为古贤者制作，可寄超然清高怀古之情的文人，只在把玩之中，或陈之几上，或悬之壁间，即得其趣。当然这已然脱离了音乐的本身。故而也可以说「只作雅器已堪赏，无弦未必即沽名」。又或陶渊明能琴已久，心已深存琴的音乐情趣，抚之而不弹，亦可意会神享。能琴者停琴多时而心仍存者，并不少见。故陶令之於无弦琴，或是原本心中深有琴音琴趣，甚而深怀其艺术。

韦庄的诗「听赵秀才弹琴」，写的是一个尚未取得功名，也未得琴家之名的文人所弹的具有艺术性的琴曲，诗人也从赵秀才的演奏中，欣赏了多彩多姿的音乐形象。

满匣冰泉咽又鸣。玉音闲淡入神清。巫山夜雨弦中起，湘水清波指下生。蜂簇野花吟细韵，蝉移高柳迸残声。不须更奏「幽兰」曲，卓氏门前月正明。

诗中所写的古琴音乐时而清雅，时而艳美。或如蜂吟，或如蝉鸣。起伏显著，对比鲜明，野花高柳，欣然愉悦。诗人又引巫山雨、湘江水，既写琴之音乐，又写神女湘妃之情。因之诗末更风趣的写出不必弹「幽兰」也会引动卓文君之琴心而来奔。对赵秀才之琴的感人之艺术魅力，有着充份的欣赏和称道。他未对所奏之曲为何曲加诸笔墨，也正是文人琴中艺术类的常规，而自别於艺术琴之音乐思想。

杨师道诗「侍宴赋得起坐弹鸣琴二首」(一作杨希道诗)是在皇帝的御宴上所作。诗题未讲是应制或奉和，当是诗人自选之题，自定内客。应是实听琴奏之作。

北林鹊夜飞，南轩月初进。调弦发清徵，荡心褊祛吝。变作离鸿声，还入「思归引」。长叹未终极，秋风飘素鬓。

其二

丝传园客意，曲奏楚妃情。罕有知音者，空劳流水声。

两首诗中包括了「思归引」、「楚妃叹」这样的艺术性、表情性鲜明的琴曲。诗中写到鹊飞、月上、调弦，发声，又加之引了艺术性琴曲之名，表明是实写其事。这是帝王的文人生活中的艺术琴欣赏举动。乃艺术琴之又一境况。

宝庠的诗「留守府酬皇甫曙侍御弹琴之什」是一首专写文人琴中艺术表现者:

青琐昼无尘，碧桐阴似水。高张朱弦琴，静举白玉指。洞箫又奏

繁，玉磬一声起。鹤惊风露中，泉飞雪云裹。泠泠分雅郑，析析谐宫徵。座客无俗心，巢禽亦倾耳。卫国知有人，齐竽偶相齿。有时趋绛纱，尽日随朱履。那令杂繁手，出假求焦尾。几载遗正音，今朝自君始。

诗中写出琴的演奏合之以箫，并有玉磬加入。这是唯一记录了琴箫合奏的唐代诗作，或亦是关於琴箫合奏的最早记录。诗中写的琴虽也强调其雅，以别於郑卫之俗之淫。但琴有生动的表现而又与「繁箫」相合，且未称其怀古、出世、绝俗尘、淡无味。则可知仍是在欣赏琴的艺术。

白居易的诗多强调琴的清高古淡。是文人琴类给人印象最强者。然而此外白居易不但有颇强的欣然类之琴心寄之琴酒，也有深情之艺术琴思想见之於其诗:

听弹湘妃怨

玉轸朱弦瑟瑟徽，吴娃徵调奏湘妃。分明曲裏愁云雨，似道萧郎郎不归。

在此诗中白居易不但写出「湘妃怨」的「愁云雨」悲哀之情，而且诗人更联想到弹琴的吴娃悲情发自「湘妃怨」，恰似对自己所爱之人的眷恋和悬念。这是白居易也承认琴之作为音乐而有艺术深情之一个力证。

孙氏的「闻琴」(一作「听琴」) 诗中也写了「湘妃怨」的凄清之哀情在琴上的表达:「玉指朱弦轧复清，湘妃愁怨最难听。初疑飒飒凉风劲，又似萧萧暮雨零。近比流泉来碧嶂，远如玄鹤下青冥。夜深弹罢堪惆怅，露湿丛兰月满庭」。诗中写琴声如凉风劲吹，如暮雨飘洒，如泉水下泻，如玄鹤降临。听「湘妃怨」所引起如此之多种不同感受，鲜明而富於变化，终於形成惆怅之情。乃是艺术性琴曲所引起的艺术感受。吴融的诗「风雨吟」写出了一种悲怆的感情寄之於琴。是以琴来表达内心世界:「……有时惊事再咨嗟，因风因雨更憔悴。只有闲横膝上琴，怨伤怨恨聊相寄。伯牙海上感沧溟，何似今朝风雨思」。以琴寄悲伤怨恨，是以琴可以表现这种浓烈的感情。诗人以伯牙海上移情时所生天风海涛之感，尚未及诗人横琴膝上所生的「风雨思」，可知其琴中所深寄的怨伤怨恨，何等难以言表，是乃艺术性之所在。「全唐诗」中的鬼仙类为数不少。大约是当时野史小说中的诗歌。也应属於唐代诗作，反映唐人思想意识。题为甄后所作的「与萧旷冥会诗」，是这类诗中很有浪漫色彩的，其註甚似一篇小说:

太和处士萧旷善琴，东游至洛水之上，见一美人，自称洛浦神女。即甄后也。性好鼓琴，愿一听君操。旷为之弹「别鹤」及「悲风」，後又召龙王织绡女传觞叙语，各为诗而别。

此事或类豪门女眷的秘密出游而托神女与人私会。两首诗所写的

都是以琴为傳情寄意之艺术:

其一甄后留别萧旷

玉筋凝腮忆魏宫，朱弦一弄洗清风。明晨追赏应愁寂，沙渚烟消翠羽空。

此诗写出了别离时的惆怅和对相逢之喜的留恋。诗中虽然写出了「忆魏宫」，以切魏帝之后的身份，但如是豪门女眷私行，也可伪托为诗，以才其本貌。「朱弦一弄洗清风」，「翠羽空」写别後的愁寂必定如此。诗中点出翠羽之帐明日成空，暗含两人今宵已有帐中欢情，更显其应是以琴为题的一则爱情故事。

其二、龙王织绡女所赋之诗

织绡泉底少欢娱，更劝萧郎尽酒壶。愁见玉琴弹别鹤，又将清泪滴珍珠。

此织绡女的柔情更深於甄后。诗中也暗示已和萧旷有欢情，所以帐忆龙宫没有欢乐，以示与萧旷相逢之欢。其

劝酒呼为「萧郎」，又不同於宾主之礼。织绡女听了写夫妻之离别的「别鹤操」，泪洒如珠，更非无深爱者所能如此。在此，三个人的浓情都托之以琴了。正是其艺术性所可寄者。

朱长文「琴史」记有唐代琴人多位，其中东臯子王绩当是一位以琴为艺术的文人。他弃官而归田於东臯。善琴而「加减旧弄作『水仙操』，为知音者赏」。说明他不但善琴，而且能作曲。方法是从传统琴曲中取材。所作之曲为懂琴者所欣赏，证明他的创作是成功的。他并不是唯以主观之心，为自己所玩，而不在意艺术高低。此处所写「知音者」，应是懂音乐之人。如是指王绩的好友，或欣赏其琴者，当写「为其知音者赏」。是知王绩之作「水仙操」乃是以琴为艺术的创作。「琴史」还记载有文人於琴特别精心而又有艺术气者，如卢藏用，「於琴奕用思尤精」。还有李勉，曾为宰相而能制琴。韩臯也是居高位之官而能琴，甚重琴曲中艺术性极强的「广陵散」:「闻鼓琴至止息，叹曰，美哉嵇康之为是曲也。」他对「广陵散」的解释，虽然主观以至牵强附会，但却对「广陵散」毫无否定或贬低之意。再有孤独&&宪公，文章名於一代，好琴。直至晚年有目疾而不求治，以为有利於强其听而益於琴。如琴之在於清高之平淡无味，不在於艺术，则不必求耳力之强，更不必损目力以求耳力。萧祐曾为彭州刺史，他作过琴调，其中有「小胡笳」之引子，「世称其妙」》丞相吕夷简在诗裏写道他和萧祐都为琴曲「胡笳」的深情所感动:「行年七十弹『秋思』、始觉『胡笳』儿女情。世上何人会此意，蒙阳太守是同声」。诗中写他七十岁时弹「秋思」才领会到「胡笳」中蔡文姬悲哀凄切心情。这应是「秋思」的萧索凄清之感令他理解塞外的异域悲声。进而感受到「胡笳」的伤怨。总之吕夷简和萧祐是在欣赏「胡笳」的感人的艺术中，取得

的共鸣。

唐代古琴音乐思想中的艺术琴和文人琴中的艺术类，都在於以琴为音乐艺术。这两方面的音乐思想，令我们可以感知唐代古琴音乐思想中的艺术观，乃是唐代古琴音乐的重心所在。

（六）圣贤类

文人琴虽然多是在於艺术欣赏，沟通感情，寄托思想，悦性清心。但以琴追怀圣人，仰慕先贤，修身治世，也常被许多忠君勤力的官员爱国爱民的文人视为最高境界，最大功用。在这种思想之下，琴已不是一般音乐的存在，而是神圣的理想之国、清明之治的象徵。也有很小部分反映在朝廷郊庙典礼仪式中。

文王是中国古代著名圣君，曾被拘禁於羑里，古有琴曲「拘幽操」韩愈为之撰词：

目掉掉兮其凝其盲，耳肃肃兮听不闻声。朝不日出兮夜不见月与星。有知无知兮为死为生。呜呼臣罪尝诛兮天王圣明。

词中写诗人怀文王被拘之苦，是其崇敬之心所在。他的另一首琴曲歌辞「越裳操」，称颂了越裳向周朝献白雉以称臣的明君之治：「四海即均，越裳是臣」。在他作的「岐山操」中也表了对周代先人伟迹的崇敬：「我家于豳，自我先公。伊我承绪，敢有不同」。以及对勇士守疆土的豪壮的颂歌：「今狄之人，将我土疆，民为我战，谁使死伤」。韩愈在「将归操」中写孔子的仁厚之心：「我济而悔兮将安归尤。归乎归乎，无与石斗兮无於龙求」他写的「龟山操」怀念称颂了孔子的王道仁治理想。

袁郎的诗「和洗椽登城南坡望京邑」在赞美着太平盛世「帝京何&&郁郁，佳气乃葱葱。」和企慕贤者於琴瑟的心境：「思贤听琴瑟」。许敬宗的「奉和初春登楼即目应诏」是应皇帝之命所写，诗的中心是在歌颂圣君的天下大治：「琴上凯风清」。歌颂当世君主，有时比之古圣，有时直接颂之。也是文人琴中圣贤类的一型。虞世南的「奉和幸江都应诏」与许敬宗的诗境相近，在於称颂当代君主的圣明：「虞琴起歌咏，漠筑动巴谕。」是说琴上如虞之大治以歌「南风」，颂喻甚高。李迥秀在其「奉和幸安乐公主山庄应制」中，也以虞舜薰风之琴来称颂皇帝「手舞足蹈方无已，万年千岁奉薰琴。」张濯的诗「题舜帝廟」因风想琴曲，颂圣治：「向晚风来庭下柏，犹疑琴曲韻南薰。」可见颂圣人之德，琴之「薰风」曲成为有特别象徵性之代表。

杨炯的诗「和刘长史答十九兄」中表明了愿效先辈忠臣以报答皇帝的赤心：「耿介酬天了，危言敷贼臣。」并且还愿如楚囤琴师锺仪，人虽被掳，而琴音仍怀故国。又愿如苏武高风亮节，不为敌辱：「锺

仪琴未奏，苏武节犹新。」然而以亡国之典来喻己之忠，颇不吉，故而诗中写为「琴未奏」，乃是未在异国作囚徒之奏，用其典只在锺仪之忠心。张说的诗「徐高御挽歌」将友人的政绩比如孔子弟子子路之治蒲县，晋卓茂之治密县，而鸣琴追摹：「
蒲密遥千载，鸣琴始一追。」刘长卿的诗：「送宇文遷明府赴洪州张观追摄丰城令」中，对两位友人的赴任，以古贤者宓贱弹琴而使单父大治相勉：「宓贱之官独抱琴。」琴是贤者用以治世之器了。

高适则更直接写诗缅怀宓贱鸣琴治县之贤：

宓公琴台诗三首

甲申岁适登子贱琴台赋诗三。首章怀宓公之德，千祀不朽。次章美太守李公能嗣子贱之政，再造琴台。

末章多邑宰崔公能继子贱之理。

宓子昔为政，鸣琴登此台。琴和人亦闲，千载称其才。临眺忽凄怆，人琴安在哉。悠悠此天壤，唯有颂声来，邦伯感遗事，慨然建琴堂，乃知静者心，千载犹相望。入室想其人。出门何茫茫。唯见白云合，东临邹鲁乡。

皤皤邑中老，自夸邑中理。何必升君堂，然後知君美。开门无犬吠，早卧常晏起。昔人不忍欺，令我还复尔。

这三首诗从三个方面对古贤者以琴理政加以歌颂。既有先贤又有後继。其中心都在於琴统人心而和：「琴和人亦闲。」這这也是诗作者对於宓贱鸣琴而令单父治的理解。所以第二章也说太守李公所具有的「静者心」。「静」、「和」相近相类，也许就是仁政的基础，也许又是仁政的结果。仁慈，仁爱，是孔子的重要思想，子贱用以理政而成功，为千秋秉政者所追怀。圣贤琴的意义，大约主要是在於利国利民的理想了。高适敬宓贱的鸣琴而治，所以在他的「宋中十首」其九中写道：「常爱宓子贱，鸣琴能自亲，邑中静无事，岂不由其身。」杜甫的诗「赠裴南部
」中也用子贱之琴来称道裴公「尘满莱芜甑，堂横单父琴。」美其清正廉明。郎士光的「送长沙韦明府」诗中也以「遥知讼堂裏，佳政在鸣琴。」赞他承先贤子贱之德。唐诗中以子贱鸣琴治县其政清明为颂为勉之作还多，此不赘言。

李白的诗中也有以圣贤之德存於琴而颂之诗，「送杨少府赴选」以「南风」之琴来写其时的政治清君主圣，而预祝其前往定可如伯牙得知音而得入选用世。此诗写琴既在颂圣，又在怀贤：「大国置衡镜，准平天地心……。吾君咏南风，衮冕弹鸣琴。时泰多英士，京国会缨簪。…流水非郑曲，前行遇知音。」

元稹在他的「桐花」诗中更藉梧桐断琴而颂圣贤，辨雅郑，阐发圣贤琴的至高境界：

……满院青苔地，一树莲花簪。自开还自落，暗芳终暗沉，尔生不得所，我愿裁为琴。安置君王侧，调和元首音，安问宫徽角，先辨稚郑淫。宫弦春似君，君若春日临。商弦廉似臣，臣作旱天霖。人安角声畅，入困门不任。羽以类万物，袄物神不饮。徵以节百事，奉事罔不钦。五者苟不乱，天命乃可忱。君若问孝理，弹作梁山吟。君若事宗庙，附合以球琳。…君若侈台殿，雍门可沾襟。君若傲贤隽，鹿鸣有食芩。

……君闻薰风操，志气在愔愔。… 北里当绝听，祸莫大於婬。南风苟不竞，无往遣之擒。…天子既穆穆，群材亦森森。… 和气浃寰海，易若溉蹄岑。改张乃可鼓，此语无古今。非琴独能尔，事有谕因缄。

感尔桐花意，闲怨杳难禁。待我持斤斧，置君为大琛。

全诗以裁桐为琴以诉音乐政事相辅以彰的理想。以琴调君、臣、民、事、物。以琴劝君主致孝、礼贤、戒奢侈、忠祖先、用心治国、并琴上有相配之「梁山吟」、「鹿鸣操」、「南风」，以及雍门周对孟尝君之说，以亡国之危警之。可以说，元稹此诗中圣贤琴心，精微周到，而充份的得到表达。

白行简的诗「夫子鼓琴得其人」，写孔子向师襄学琴，逐步认识琴中所写的圣君文王：

宣父穷玄奥，师襄授素琴。稍殊流水引，全辨圣人心。慕德声逾感，怀人意自深。泠泠传妙手，摵摵振空林。促调清风至，操弦白日沉。曲终情不尽，千古仰知音。

写孔子学琴在於认识圣人之心。所以不同於伯牙子期的高山流水相知之旨。圣人之德在琴，是愈感知愈觉得广大悠远。对圣人的怀念，则愈感知愈觉得深厚崇高。因之学会「文王操」乃知文王，其情传千古不绝。这首诗所表达的圣贤之琴，乃是在孔子学琴中写出，更加倍虔诚。

但是圣贤之琴也会因其高古深邃而不为时人所知，不为时人所爱。于武陵的诗「匣中琴」（又见於唐末进士于邺诗集）所写的圣贤琴，即是作为不合时宜之古音不为人喜而生感慨：

世人无正心，虫网匣中琴。何以经时癈，非为娱耳音。独令高韻在，谁感隙尘深。应是南风曲，声声不合今。

唐人写诗感慨知音少之琴时，多是叹为琴的冷清、平淡之古调不为时人所好。叹为时人好俗乐之悦耳而不能知古曲之深奥。唯独此诗以圣贤琴曲之「南风」因不合时宜而不为人好，以至琴为尘所掩。也许我们可以相信，去唐甚远的圣贤思想所在的古曲，已不易为时人所理解。

李希言的文「对学琴不进判」中讲到琴是圣人之制：「惰惜琴德，

先圣所营。」而用以责不努力学琴的学生。在李夷亮的「南风之薰赋」中写到「伊昔虞帝君临、忧劳是切，将纳隍为己任。垂大训於前烈、援琴写操、知庶政之惟和。」显示了虞帝治天下而用琴的意义所在。李方叔也有「南风之薰赋」，说「薰风」是「养人顺圣」之用，也就是说利人民之生息、助君王之德政，则又不只是解民之愠了。所以大治之天下则是「歌祖德而庶事用康，谐舜乐而鸣琴不撤」了。

韩愈在「上已日燕太学听弹琴序」记述了太学之十多位儒官的宴会上，听一位儒生弹奏歌颂圣贤之曲，追夏 、商、周三代之遗音，悟上古圣人之德的特别集会。与会者：

……歌风雅之古辞，斥夷狄之新声。褒衣危冠，与与如也。有一儒生、魁然其形。抱琴而来。历阶以升。

坐於尊组之南。鼓虞代之「南风」，赓以文王宣王之操。忧游夷愉、广厚高明。追三代之遗音、想舞雩之咏叹。及暮而退。皆充然若有所得也。武公於是作歌诗而美之，命属官咸作之。命四门博士昌黎韩愈序之此会中奏一系列圣贤之曲、以至於日暮方毕。而且人人作诗以记之以美之。乃是在於怀上古圣君之德三代洽世之盛。这次集会是圣贤琴的一个隆重展现和宣示。诸儒官虔诚之极，「皆充然若有所得」了。

蒋防的「舜琴歌南风赋」写舜帝弹琴而奏「薰风」之曲。得以「厚风俗、和神人、正父子、明君臣。三才所以交，百姓所以亲。」并引「南风」歌词：「南风之薰兮以阜吾之民。」进而解释琴上的各音说：「角之音兮和而治。商之音兮廉而耻。徵之音兮正而始。」以每一个音可以表达一种思想或意境是不可能的。所以这裏的「角之音」、「商之音」、「徵之音」应解释为「角调」、「商调」、「徵调」。调式或可以有某种属性，在具体运用中，或者表达某种思想情绪最为洽当。蒋防甚有感想的说诸音「皆可以叙九功，康百揆。琴之声兮既如此，歌之声兮复如是」。更赞叹道：「是知尽善之乐，非圣人兮熟作。」他认为古圣君的琴中至美至高至尊至要者，是无复加於舜之「南风」之上了。

由此可见圣贤琴在文人的古琴音乐思想中，虽然并不是主要的思想状态，也不是经常用以律己匡人。但每一涉及，都被放在最尊之位。这主要是一种古老的正统信念。它所具有的更多的，是政治性，与儒家的修身齐家治国平天下的理想相一致。是怀有政治抱负的文人要在琴上体现的崇高理想。

（七）仙家类

文人琴中的仙家类是文人以琴寄托得道登仙理想，或以琴表现理想中的仙境，或写仙人道士以琴寄性。这是琴与仙家思想相结合的音乐现象。在唐诗中为数甚少，但自有特性。

沈佺期的诗「哭道士刘得无」是悼念道士的亡故。此道士生前有殊荣，得国人敬重、皇帝爱惜。但却并未成仙、长生，也未羽化飞升，而是如常人一般死亡。然而竟又未损丝毫他在人们心中之仙气。诗写道:「……吐甲龙应出，街符鸟自归。国人思负局，天子惜披衣。花月留丹洞，琴笙下翠微。嗟来子桑扈，尔独返於几。」沈佺期在诗中写出刘道士所居丹洞，花月为友，琴笙为伴，有如仙境，是琴为仙家所爱所用者。储光義的诗「升天行贻卢六健」正面抒写了道家的理想:

真人居閬风，时奏清商音。听者即王母，泠泠和瑟琴。坐对三花枝，行随五云阴。天长昆仑小，日久蓬莱深。…

所写的是已在神仙之「閬风」山而弹琴鼓瑟，引得王母来听。坐有奇花，行有祥云。其中，以琴瑟为王母所赏是重要之笔，表示其仙位之高。此琴在仙家思想之中，其重甚明。王昌龄的诗「静法师东齐」中，写出了琴是仙家更不可少的修道所伴者:「筑室在人境、遂得真隐情。…琴书全雅道，视听已无生。闭户脱三界，白云虚自盈」。这位法师不住深山洞府，而在城市。能在尘世而得全其道，得真隐，则是有琴书为用。书应是仙家之书，琴亦应属仙家之思所寄。因之才能在人境而脱三界。常建的诗「张山人弹琴」，所写的更加充份表达了仙家琴的神奇意境

君去芳草绿，西峰弹玉琴。岂维丘中赏，兼得清烦襟。朝从山口还，出岭闻清音。了然云霞气，照见天地心。玄鹤下澄空，翩翩舞松林。改弦和商声，又听「飞龙吟」。稍觉此身妄，渐知仙事深。其将链金鼎，永矣投吾簪。

此诗专写道士弹琴。所感受的，也全是从仙家得道的角度欣赏所得。所弹之曲不但作为欣赏，而且用以洗尽尘世的杂虑:「烦襟」。「在岭闻清音」是写其琴音远远即可听到，已不同凡响，而又有云霞之气，并进而写出洞察天地之心。继之山人又弹「飞龙吟」，乃是道家精神所寄者，以至令诗人颢抛弃功名，永远追随。此中琴之仙家思想甚重矣。

李白有琴曲歌辞「飞龙引」两首，都是写仙家的理想境界。以此与常建的「张山人弹琴」相对照，可知琴曲「飞龙吟」亦即「飞龙引」:

其一、

黄帝铸鼎於荆山，链丹砂，丹砂成黄金。骑龙飞上太清家，云愁海思令人嗟。宫中彩女颜如花，飘然挥手凌紫霞。从风纵体登鸾车。侍轩辕，遨游青天中，其乐不可言。

其二、

鼎湖之水清且闲，轩辕去时有弓剑，古琴传道留其间。後宫婵娟多花颜，乘鸾飞烟亦不还。骑龙攀天造天关。造天关，闻天语，长云河车载玉女。载玉女，遇紫皇，紫皇乃赐白兔所捣之药，後天而老凋

三光。下视瑶池见王母，蛾眉萧飒如秋霜。

李白的两首「飞龙引」所写都是天上仙人活动的美好情景。正是慕道者所梦寐以求的。因此这一曲在琴上奏出，也令听者，更令道家追随者所神驰。这应是典型的仙家琴。李白在「古风」第五十五首中写了世人沉迷黄金美女之後，又有「安识紫霞客，瑶台鸣素琴。」之句，表明他自己的仙家理想中，以瑶台抚琴为至高之境，这也是仙家琴之一种。李白在他的「庐山谣寄卢侍御虚舟」中，写的琴更是引入仙境的灵宝了:「早服还丹无世情，琴心三叠道初成。」而且又有所感:「遥见仙人彩云裹，手把芙蓉朝玉京。」仙家之琴更与仙家的修行相结合了。

颜真卿的「刻刘道士诗因而继作」写出他所敬重的道士的仙家尊荣:「不到来西寺，于今五十春。...剑池穿万仞，盘石坐千人。金气腾为虎，琴台化若神。登坛仰一生，舍宅欺峋岷。」五十年後再到道士修炼之地，已是千人来趋了。而且灵气腾空，琴台有神，乃是仙家之琴在诗人之心颇重。姚係的诗:「五老峰大明观赠隐者」写出了一位「颇觉鸾鹤迩，忽为烟霞飞。」若有仙气的在道观中隐居的故人。而与其「默会琴心微。」以琴通精微之感，应是在仙家琴中的共鸣。元稹的诗「周先生」所写的也是一位修道者，他的琴对於他的道亦颇重要，可以有助於神力的形成:「希夷周先生、烧香调琴心，神力盈三千，谁能遣黄金。」「调琴心」也可以看作是以琴调其心神，因为接下去是写他道成之时的「神力盈三千」，而且已具炼金之术。是琴已参於其道之成。李群玉的诗「将游罗浮登广陵楞伽台别羽客」中，写了对道家的这个第七洞天所在的罗浮山的神奇幻想:「趋来罗浮巅，披云炼琼液。」而把琴以追寻:「吾将抱瑶琴，绝境纵所遣。」也是仙家琴所寄的仙家理想。

唐诗中常有写僧人弹琴者，但多为艺术欣赏。时有清高旷逸之气，但难得见与佛家思想精神有关成份在其中。贾岛的「赠智朗禅师」，写此僧「解听无弄琴」或有些玄妙意味。应不是喻其怀陶渊明之清高隐逸之情所寄的「无
弦琴」:

……步随青山影，坐学白塔骨。解听无弄琴，不礼有身佛...

这是一位深有道行的僧人，已与山近而相合。其入静如塔，心境之高对塑像及得道僧一类的「有身佛」视之如无。同样之境，可以解琴外之境。是其已在无声无形不生不减之中。此诗写禅师的仙家类琴心是十分难得者。

仙家於琴直接和修行及理想有关者之外，也有未明写其琴心在於道，又未明写其琴在於休憩或愉悦者，应是在於仙家修炼之余的意志涵养。例如李中的「赠王道者」写他修行之深「功就不看丹竈火，性

闲时拂玉琴尘。仙家变化谁能测，只恐洪崖是此身。」这裏的琴，是在修道炼丹之余，闲时所弹。亦仙家生涯中之一种闲情所寄。他的另一首诗「贻庐山清溪观王尊师」中，所写的琴也与此相类:「采药每寻岩径远，弹琴常到月轮低。」也是在修炼之外。

许多写听山人、道士弹琴之诗，明写所弹为艺术性琴曲者，乃是属於艺术欣赏或友人之间清高雅集。所体现之琴心自亦不属文人琴的「仙家」类了。

交溶相济的唐代古琴演奏美学及音乐思想

琴声十三象出自唐代文献，大体上可以反映唐代古琴演奏美学的总体表现。它所包括的演奏美学观念，代表了古琴艺术的传统，而且与流传至今的丰富的古琴音乐遗产的内容表现之需要相吻合。音乐基本要素是音的高低和长短，乐音在高低长短的变化中构成旋律。演奏艺术的基本要素是音的强弱和快慢。对旋律加以快慢和强弱的处理而产生细致的表情。古人在琴上有轻重疾徐之说，而明人严天池代表的虞山派所提出的轻微淡远，则是取其半，而舍弃疾和重。故而不但「广陵散」这类古代经典琴曲不在其选，连「潇湘水云」也不能中举。中国文化历来甚重传统，求广博。比如近现代书画大家，由其人之当代或近代入手之後，皆不断追源溯流，以至由宋而唐。书法家则又往往进而晋汉，以至石鼓、钟鼎。诗则必宗唐进而追踪乐府、楚辞以至诗经。唯琴学有异。明人之清微淡远说，本已与师旷、伯牙、司马相如、蔡邕、嵇康、阮籍、赵耶利、薛易简相距甚大，至清之徐青山在「溪山廿四琴况」中又加以强调及发挥。以至於其後之人，有时竟视之为古琴音乐的正统和总则。如上溯至唐代，则白居易、刘长卿之古声淡无味说之外，此说很少有其他根源可寻。持清微淡远说，近不承认清之「五知斋琴谱」的轻重疾徐，中不承认明之「神奇秘谱」中如「广陵散」的激昂慷慨。远不承认唐之赵耶利所言之「蜀声躁急」薛易简所说之「辩喜怒」、「壮胆勇」、「悦情思」。以及李白、韩愈、沈佺期诗中所言琴之雄浑。实是近代古琴音乐式微之不可忽视原因之一。亦是作为中国传统艺术中，极为重要的古琴音乐不应有的偏狭倾向。今天的古琴艺术应如其它中国传统艺术一样，足踏现代而追溯古贤，承明清唐宋，以至汉魏先秦全部成果，才是完整的古琴艺术，才有更丰富广阔精美深刻的古琴艺术呈献於国人和世界。

「琴声十三象」可反映出唐代古琴演奏美学意识已是完整的、成熟的。现在所列次序，是以唐诗中所反映的份量（数量的多少和详略

的程度）以及各象之间由浓而淡的过度。此十三象中，对轻、重、疾、徐，即今日之强弱快慢有明确的体现。其「急」即是疾，即是快。其「慢」即是徐。「清」和「淡」即是轻或弱之所成。「雄」和「骤」即是重或强之所成。但成熟的音乐艺术绝不只有强弱快慢四个方面的表现和要求，而是要丰富得多和精微多。即以强弱快慢四项根本方法而言，也是由於音乐的内容、思想、感情之不同、演奏者的理解诠释、个人艺术气质、性格的不同而千差万别。这既是艺术的必然现象，也是艺术活在人类社会的必须。

以「强」而言，唐人古琴演奏中即有「雄」、「骤」两项。「雄」之中，又可在某客弹「霹雳引」之琴，颖师之琴以及乐山人、李处士之琴中感到各有不同。「骤」则有弹「小胡笳」的姜宣挥指之强如风雨，又有「怒心鼓」琴之强以气志愤兴。以「弱」而言、「清」、「淡」、「和」皆应弱奏而得，但其间亦必不可能相等。因为「清」、「淡」「和」已在表情上、韵味上、意境上各有鲜明属性。其弱已是各自包含有与其它一项不同的因素，或说是在各自不同的因素之上的弱。即如静而无味得「淡」。「和」之於琴曲，有静气平心之境。「清」则具宁静细润之感，又皆非只声轻而已。至於「恬」，与「清」、「淡」「和」皆属於弱声类，但「恬」乃「清」而有味、静而美
者。故「恬」与「清」、「淡」、「和」三者明显有异。「清」、「淡」、「恬」只可於慢中体现，而「恬」则应是可快可慢者。常建诗中言「一声声爽神」，此「爽」中即有轻捷畅美之境，卢仝的诗「风梅花落轻扬扬」以形容

琴的音乐也有轻盈迅捷之趣，是「恬」亦可於快中求得之例。

快在「十三象」中只和「急」一象相应。但急中也有水流泉涌之急，有如风似雨之急。有时是曲调之促，有时是音节之密。（如刘允济「咏琴」诗中的「楚客弄繁丝」）「急」之为象，主要是速度范畴。虽急者多强，但亦有与弱相结合变化之时，而并非急时必强，今之「流水」一曲，表现波涛的大段连续滚拂处，是一种「急」的速度，却在强弱的变化中。唐人於「急」的「言迟更速皆应手」及「白雪乱纤手」之急，亦应不同。「言迟更速」是在演奏「胡笳」之时。「胡笳」是深情的艺术性琴曲，其变化起伏甚多，其「急」应有强有弱。「白雪」之飘飞乃在轻盈之境、不宜只在强中表现。

於「慢」一则，列在第十三象，是因在文献材料中反映少而略。但於琴之演奏却是主要之一项。以浓淡关系排在第十三位，但慢也在「清」、「淡」、「和」以至「恬」中成为基础因素。总体而观，又是琴多慢曲，而每曲各异。即使雄浑激越之气，也有时在慢板之中。因而「慢」可普存於琴曲之中而又各有其旨。

音乐艺术之中，每个音都在一定的内容之中，在一定的位置之上，

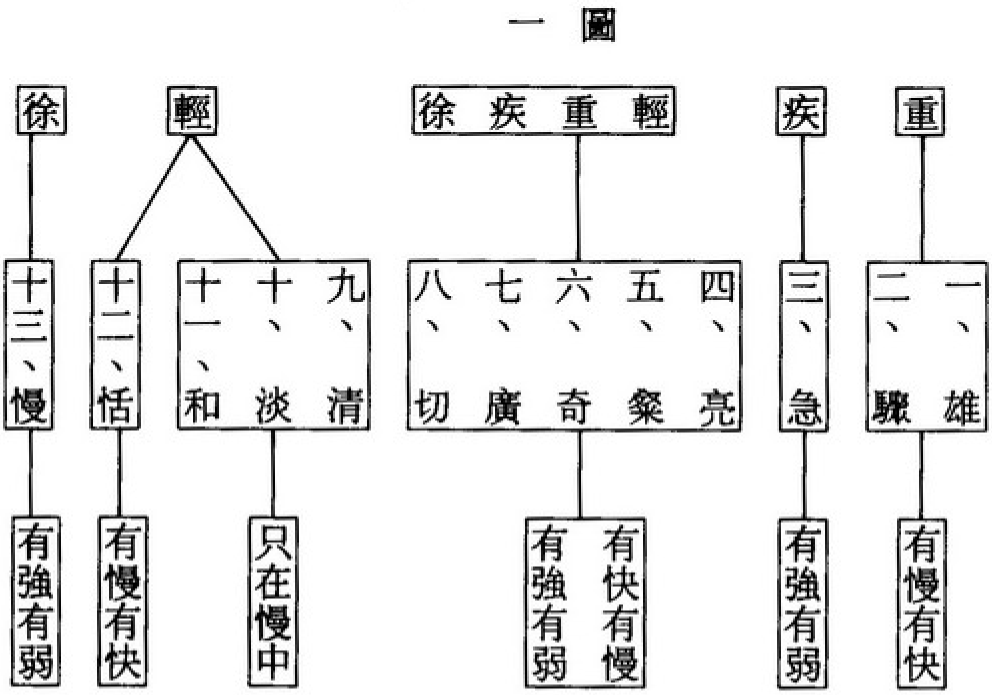
在一定的演奏作用之下，因之可以呈千差万别、千变万化。但若离开音乐作品而单独去奏某音，即使你有至深艺术修养和至高的技巧，也奏不出太多的变化。

薛易简「琴诀」中所讲的「声韻皆有所主」，深刻的指明了音乐艺术的这一要旨。

艺术的成熟而精深者，必定有丰富的内涵。即或以简单、纯朴的方式去表达，所给人的内心感受亦必定是愈玩味愈多。这乃是各种美学成份的互相渗透、交汇溶合所使。琴声十三象中强弱快慢即在此互相关系之中。「骤」乃是由静而突变为强，入强之後则可快可慢。意在与前面不同而生於突然。「划然变轩昂」即应是突然而强劲有力。

但应在沉着稳健之中，而不是急切激烈，故不是必在快速。「广陵散」「开指」的最初敷音即是如此。「亮」、「粲」、「奇」、「广」、「切」是在琴的艺术表现中所呈现的特别意境。此四象皆在可快可慢可强可弱中，或者说此四象可与强弱快慢作各种结合与变化。在「广陵散」「梅花三弄」「潇湘水云」「流水」等经典性琴曲演奏中，可以求得此四象之境。

十三象既有鲜明个性，又在具有内在联系的各象之间溶汇。令古琴演奏艺术致於化境，可用下面两图略示其间关系：



(图 76t1.jpg)

圖二

四要素 \ 十三象	一 雄	二 驟	三 急	四 亮	五 粲	六 奇	七 廣	八 切	九 清	十 淡	十一 和	十二 恬	十三 慢
輕			•	•	•	•	•	•	■	■	■	■	•
重	■	■	•	•	•	•	•	•					•
疾	•	•	■	•	•	•	•	•				•	
徐	•	•		•	•	•	•	•	•	•	•	•	■

［註］方形點示十三象中側重於四要素某一種者

(图 76t2.jpg)

唐代古琴音乐思想的两大类中，艺术琴是其主体。艺术琴不但是唐代古琴音乐的主体，在古琴音乐思想中起着主导作用，推动着古琴艺术的发展。可以说自古及今皆是如此。古琴在春秋前产生，其初定然是简单浅近的。而後，在漫长岁月中，在众多的职业琴家及兼善琴人的智慧及苦功中发展，以至成熟。即以唐代产生减字古琴谱并制琴艺术登峰造极，以及大量诗文记录和称颂琴的丰富活动并影响来看，便知古琴音乐随着历史的前进而发展，也正如画的发展，职业艺术家一直是其主力。同样，作为艺术琴的音乐思想，在当时也是起着重要的影响。文人琴则是多种类型的文人，以其自身的音乐思想，摘取古琴音乐的部分成果。但文人琴中的艺术类，却是接受古琴音乐的全面成果，他们颇似近代京剧票友的存在现象。

文人琴音乐思想中「欣然」类是取艺术琴「悦情思」之一面。主要在於闲适陶然，娱悦性情。「深情」类是以琴「可以辨喜怒」的艺术力量来寄其内心所感。「清高」类取琴之「绝尘俗」同时更进而不将琴作为艺术，而作为超脱现实的修养途径，但其中也有些为艺术琴的崇高典雅所影响。即如「泠然稀声」已是在品味琴之音色及韵味，乃是在琴的艺术中摘取者了。

「旷远」类之琴，时有激情，是取艺术琴中的鲜明感情表达部分及超然以对现实的部分。所以虽时有热情，本质上却属冷静。其中亦间或有豪俊气者，则是取艺术琴的感情成份，近於「壮胆勇」，是热情为其主要方面。「圣贤」类明确取艺术琴的「观风教」，而宣教化的端庄之性。这类古琴思想，把琴作为追慕圣贤，推展仁政治国修身的

方法。所奏之曲，所听之琴，则不能离开古人以琴的音乐所表达的圣德贤治的。「仙家」类之琴把古琴作为求道修炼的一部分或理想中的成功後的表达方法。其旨趣及情调似乎近於「清高」类之琴，不将琴作为艺术。当然他们在弹奏或听取或幻想中，琴仍是要弹奏发声演奏琴曲的。

在文人琴的音乐思想中，可以看出大体有热情、冷静、端庄三项。其中热情一项居於主体，占其大部。包括了「欣然」、「深情」、「旷逸」、「艺术」四类。冷静一项以「清高」类为主体。「艺术」类及「旷逸」类有些亦含冷静成份。「圣贤」类主要表现为端庄。但在追怀古圣，取法先贤的崇敬深情中，又有时表现某种热情。「艺术」类在於全面表达人的生活和思想及客观事物，也有具端庄之气者，如「思归引」、「幽籣」、「流水」等。试列下图可略见其关系:

(图 78t1. jpg)

从此图中可以看到唐代文人琴的音乐思想乃是以热情为其主体。因为古琴音乐毕竟是艺术的一种，即使它有哲理性、有社会性和文学性，它仍是在艺术范围之内。即或是清高类之琴，也要在琴上弹奏，且要求其音韵之泠然静美。即使被人称道的陶渊明抚无弦之琴，仍是在於以琴中之趣来寄超然之心，乃所谓「但识琴中趣」当然不同类琴的思想意识的追求和表现，又是有着鲜明的差异和甚大的距离了。

演奏美学既是音乐思想的产物，又是音乐思想的体现。不同的音乐思想运用不同的演奏美学，不同的演奏美学又表现着不同的音乐思想。其中有的有多方面联系，包含多种成份，有的则单纯得多。现列图示其大概:

(图 78t2. jpg)

从此表中可以看到艺术琴与文人琴中的艺术类，在演奏美学方面皆无「淡」象。「淡」出自白居易的清静而无味观。音乐艺术和其它任何艺术同样是感情的体现和美的创造，必定求韵味。即使是清远沉静中，也必存美好的音乐外形：旋律，和动人的音乐内涵：感情，亦即韵味。而「淡」乃是白居易以文人琴心，将琴放在音乐艺术之外，不求其美，不求其感人的特别美学命题，是以求精神之超越现实的完美之境。文人琴除艺术类之外，皆与十三象中数象有联系，是知文人琴亦多有艺术因素存焉。「圣贤」类乃在追怀先贤修养自身，教化时人，不在於抒情悦心，故而只存「和」、「慢」两象，於基本表现之中，只有徐、轻、重三种。而「清高」类则无重无疾。此外各类皆具轻重疾徐。相比之下，「清高」类及「圣贤」类甚为特殊。於深情类则无「急」、「亮」两象。以今天人们的感觉，深情应是思想感情浓厚、强烈的结果、深情之曲应有激动热切之表现，快速和明亮爽朗的旋律几乎是必须。但反映深情类数量颇多的文献并无此激情的记录，可知唐

人「深情」类之琴心在於情之深切，而非情之激切，与今天对深情之感觉甚为不同，或可谓此亦时代所使。

结语

唐代古琴文化在社会中已不似汉魏以前那么普遍，但在艺术上和在思想上都更成熟和更被敬重。在外来的娱乐性为主的音乐「掀天羯鼓满长安」的影响下，在民间秦筝琵琶音乐的影响下，古琴活动范围缩小了。但在社会上层文人活动中，并未失去它的崇高地位，而且帝王权贵聘有职业琴家，职业琴家也为文人所重，从而得以留下不少重要记录。兼善琴家的活动也颇重要并为人所重，文人中许多爱琴者、能琴者，在其音乐思想上大体形成的七种类型，都有相当深的程度。艺术琴以及文人琴所形成的演奏美学「十三象」，也体现着唐代古琴音乐艺术的高度发展，而且对我们如何对待古琴艺术传统有着重要的启示。尤其值得注意的是，以琴的艺术性作用於人的思想，是唐代古琴音乐思想的主流，有着广泛而深远的影响。

唐代古琴艺术的演奏美学和音乐思想是一个值得进一步研究的课题，尤其将它放在三千年以来的古琴艺术史的总体中看，更是有着重要的研究价值。

李祥霆一九九二年四月二十五日完稿於伦敦